Jens Oliver Krüger, Wiebke Waburg,
Kristin Westphal, Micha Kranixfeld,
Barbara Sterzenbach (Hg.)

# LANDSCHAFT PERFORMANCE TEILHABE

## Ländliche Räume in kultureller Bildung und künstlerischer Praxis



[transcript] → Kultur- und Museumsmanagement

Jens Oliver Krüger, Wiebke Waburg, Kristin Westphal, Micha Kranixfeld,
Barbara Sterzenbach (Hg.)
Landschaft – Performance – Teilhabe

**Schriften zum Kultur- und Museumsmanagement**

## Editorial

Die Kulturlandschaft unterliegt einem tiefgreifenden Wandel durch eine sich stetig verändernde Gesellschaft. Dabei sieht sie sich mit immer neuen Herausforderungen wie Diversität, Digitalisierung und Klimawandel konfrontiert. Um weiterhin ein breites Publikum ansprechen zu können, müssen neue Positionsbestimmungen vorgenommen und die internen Strukturen der einzelnen kulturellen Einrichtungen angepasst werden. Neue Herausforderungen bieten aber auch neue Möglichkeiten, die es zu nutzen gilt. Die Reihe **Schriften zum Kultur- und Museumsmanagement** bereichert die Praxis dieses Wandels mit aktuellen Konzepten und Leitfäden.

**Jens Oliver Krüger** (Dr. phil. habil.), geb. 1976, ist Professor für Allgemeine Pädagogik an der Universität Koblenz. Seine Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der kulturwissenschaftlichen Bildungsforschung sowie der Elternschafts- und Ratgeberforschung.
**Wiebke Waburg** (Dr. phil. habil.), geb. 1976, ist Professorin für Pädagogik an der Universität Koblenz und wissenschaftliche Leitung des Zentrums für zeitgenössisches Theater und Performance. Ihre Schwerpunkte sind Heterogenitäts- und Migrationsforschung, Kulturelle Bildung in ländlichen Räumen, Spiel- und Spielzeugforschung.
**Kristin Westphal** (Dr. phil. habil.), geb. 1953, ist Professorin an der Universität Koblenz und Gründungsmitglied des Zentrums für zeitgenössisches Theater und Performance. Ihre Schwerpunkte sind pädagogische Anthropologie und Phänomenologie sowie Ästhetik und Bildung.
**Micha Kranixfeld** (M.Sc.), geb. 1988, ist wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Koblenz. Seine Forschungsschwerpunkte sind soziale Kunst, ländliche Räume und künstlerische Forschung. Er arbeitet mit den Theaterkollektiven Frl. Wunder AG und Syndikat Gefährliche Liebschaften.
**Barbara Sterzenbach** (M.A.), geb. 1988, ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Koblenz. Ihre Schwerpunkte sind Diversität und Heterogenitätsforschung, Spiel- und Spielzeugforschung sowie kulturelle Bildung in ländlichen Räumen.

Jens Oliver Krüger, Wiebke Waburg, Kristin Westphal, Micha Kranixfeld,
Barbara Sterzenbach (Hg.)

# Landschaft – Performance – Teilhabe

Ländliche Räume in kultureller Bildung und künstlerischer Praxis

[transcript]

Diese Publikation wurde mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung unter den Förderkennzeichen 01JKL1909 (Projekt ElKuBi) und 01JKL1910 (Projekt DO_KiL) im Rahmen der »Richtlinie zur Förderung von Forschungsvorhaben zur kulturellen Bildung in ländlichen Räumen« gefördert. Die Verantwortung für den Inhalt der Beiträge liegt bei den jeweiligen Autor*innen.







**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.






**Erschienen 2023 im transcript Verlag, Bielefeld**


Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld
Umschlagabbildung: Micha Kranixfeld (Foto), Maria Arndt (Illustration)
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
https://doi.org/10.14361/9783839466018
Print-ISBN: 978-3-8376-6601-4
PDF-ISBN: 978-3-8394-6601-8
Buchreihen-ISSN: 2703-1470
Buchreihen-eISSN: 2703-1489

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

# Inhalt

## Kapitel 2: Das Landschaftliche zwischen Text, Bild, Virtualität und Affektion



## Kapitel 3: Landschaftserfahrung als Verlust, Riss, (Um-)Bruch

# Das Landschaftliche in wissenschaftlicher und künstlerischer Praxis

*Jens Oliver Krüger, Kristin Westphal, Micha Kranixfeld, Wiebke Waburg, Barbara Sterzenbach*

## 1. Einleitung

Vier Gestalten an einer Bushaltestelle. Anonym und sehr grün. Es handelt sich um Teilnehmer*innen einer künstlerischen Performance in einem ländlichen Raum. Doch es gibt noch eine weitere Mitspielerin, die auf der Fotografie weniger prominent zur Darstellung kommt: die Landschaft. Sie ist nur andeutungsweise in der Durchsicht durch das rückwandige Glas der Haltestelle erkennbar, spiegelt ihre hinter dem Fotografen liegenden Felsen, Bäume und Sträucher darin (s. Abb. 1).

Die Bedeutung von Landschaft wird im Kontext von Bildung und Kultur leicht übersehen. Zu selbstverständlich erscheint es, dass soziales Handeln in einer bestimmten Landschaft situiert ist. Wahlweise reduziert man Landschaft auf eine Kulisse oder man überfrachtet sie mit Projektionen, indem man sie romantisiert oder einseitig als auszubeutende Ressource interpretiert.

Angesichts solcher reduktionistischer Umgangsweisen wird erstens deutlich, wie schwer es fällt, dem Landschaftlichen ein Eigenrecht gegenüber der Selbstpositionierung der Subjekte zuzuerkennen. Ist dies einmal erkannt, wird zweitens ersichtlich, dass es zwischen unterschiedlichen Konzeptualisierungen von Landschaft zu unterscheiden gilt. Der Landschaftsbegriff wird in aktuellen Diskursen zur kulturellen Bildung ganz unterschiedlich eingesetzt und gebraucht. Manche dieser Konzeptualisierungen stellen sich im Horizont postkolonialer oder anthroprozentrismuskritischer Perspektiven sowie im Lichte aktueller Diskurse um Nachhaltigkeit, Teilhabe und Diversität als anachronistisch dar. Der vorliegende Band nimmt die Vielschichtigkeit von Bezugnahmen in den Blick, die in ästhetischer, räumlicher und auch sozialer

Hinsicht Anschlüsse an künstlerische Projektzusammenhänge und wissenschaftliche Forschungen in und zu ländlichen Räumen eröffnen. Dabei widmet er sich der Landschaftsthematik aus der Perspektive der kulturellen Bildung. Im Unterschied zu geografischen oder kunstgeschichtlichen Zugriffen wurden Landschaftskonzepte in der kulturellen Bildung bislang eher randständig thematisiert, sodass hier ein Kontext existiert, in dem neue Bezugnahmen auf das Landschaftliche erprobt werden können. Das ist sinnvoll und möglich, weil dieses Landschaftliche zahlreiche Reflexionen zur kulturellen Bildung durchdringt: Landschaft, Performance und Teilhabe stehen miteinander in enger Beziehung. So lässt sich zum Beispiel fragen, in welchem Verhältnis die grünen Menschen auf dem Coverbild zur Landschaft stehen, inwiefern sie Teil von Landschaft sind, inwiefern sie mit und in Landschaft spielen oder inwiefern die Landschaft mit ihnen spielt.

*Abb. 1: Filmdreh mit Jugendlichen für »(im Verschwinden erscheint es)« von Kranixfeld, Schuster und Worpenberg.*



Der Plan zu dieser Veröffentlichung geht auf eine Tagung zurück, die im Frühjahr 2022 unter dem Titel »Landschaf(f)t Bildung, Performance, Teilhabe« an der Universität Koblenz stattfand. Gemessen an den Routinen wissenschaftlicher Fachtagungen handelte es sich um eine ungewöhnliche Veranstaltung, da hier erstens ganz unterschiedliche Fokusgruppen – künstlerisch und wissenschaftlich Forschende, Kunst- und Kulturschaffende sowie Kulturvermittler*innen – aufeinandertrafen, um aktiv den Austausch untereinander zu suchen. Ungewöhnlich war zweitens die Art und Weise, wie dies geschah, denn im Format wurden ganz unterschiedliche Formsprachen gewählt. Klassische Panel-Beiträge wechselten sich mit Lecture Performances, künstlerischen Inszenierungen und disziplinübergreifenden Workshops ab. Diese Aufzählung wäre unvollständig, wenn retrospektiv nicht auch die Rolle der Landschaft Erwähnung fände. Ein Baum im begrünten Innenhof spendete den Vortragenden und Zuhörenden Schatten, man lauschte einem Vortrag, der im Inneren eines Gewächshauses gehalten wurde (s. Abb. 2), eine Unwetterwarnung zwang zur Verlegung des abendlichen Tagungsgeschehens auf den Balkon des Hauptgebäudes, von dem aus das Panorama des Moseltals ebenso sichtbar wurde wie die das Gebäude flankierende, viel befahrene Bundesstraße 416. Das heißt: Auch im Rahmen der Tagung wurde Landschaft bespielt und das Landschaftliche übte seinerseits Einfluss auf das Tagungsgeschehen aus.

Inhaltlich wurde auf der Tagung deutlich, wie grundlegend die Überlegungen zum Landschaftlichen künstlerische, bildungs- und theaterwissenschaftliche Reflexionen durchdringen. Basale heuristische Differenzen, wie die Gegenüberstellung von Natur und Kultur, Subjekt und Objekt oder Zentrum und Peripherie, wurden hinterfragt und in der Offenheit der gewählten Zugänge dezentriert.

Auch wenn zwischen dem Format eines Vortrags bzw. einer Performance und der Veröffentlichung eines gedruckten Buches ein Unterschied besteht, so sehen wir doch beides dem gleichen Ziel verpflichtet: Gerade in der Multiperspektivität und der Vielfalt der gewählten Zugänge zeigt sich ein besonderes Potenzial für die Auseinandersetzung mit dem Thema Landschaft im Allgemeinen und ländlichen Räumen im Besonderen. Daher geht es im Rahmen des vorliegenden Bandes explizit auch darum, Raum für das Experimentieren mit vielgestaltigen Darstellungsformen zu eröffnen. In der Zusammenschau der Beiträge wird das Schnittfeld zwischen Kunst und Wissenschaft daher nicht nur inhaltlich, sondern auch performativ berücksichtigt: Neben Beiträgen, bei denen die wissenschaftliche oder künstlerische Provenienz relativ klar erkennbar erscheint, wurden auch Beiträge berücksichtigt, die sich disziplinären Zu-

ordnungen bewusst entziehen und damit Raum für neue Formsprachen und Thematisierungspraktiken schaffen.

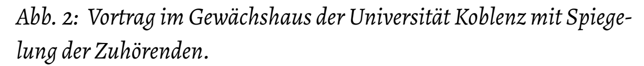


*Abb. 2: Vortrag im Gewächshaus der Universität Koblenz mit Spiegelung der Zuhörenden.*





Konzeptionell wendet sich der Band damit gegen die Tendenz, die Auseinandersetzung mit der Landschaftsthematik in einer geschlossenen Bestimmung zu arretieren. Dieses Anliegen erscheint nicht zuletzt deshalb sinnvoll, da so die Notwendigkeit einer semantischen Erweiterung aktueller Diskurse rund um die Entwicklung sogenannter »Bildungslandschaften« (Mack 2008; Schmachtel/Olk 2017) sichtbar wird. Die programmatische Rede von Bildungslandschaften zentriert sich aktuell ganz überwiegend auf eine Verbesserung der Kooperation und Vernetzung bildnerisch tätiger Akteur*innen einer bestimmten Region, um insbesondere Kindern und Jugendlichen die Teilhabe an Bildung, Kunst und Kultur zu ermöglichen (vgl. hierzu die Beiträge von Krüger und Mittelstädt im vorliegenden Band). Jenseits der inhaltlichen Zustimmungsfähigkeit dieses Anliegens, bleibt jedoch festzustellen, dass die Beschäftigung mit dem Begriff der ›Landschaft‹ im bildungsplanerischen Kontext Gefahr läuft, die Komplexität und die inhaltliche Tiefe der Beziehung zwischen Landschaft, Performance und Teilhabe zu unterlaufen.

Zu hinterfragen ist insbesondere die privilegierte Stellung des Subjekts, die nicht nur in den strategischen Initiativen der Bildungs- und Kulturplanung vorausgesetzt bleibt. Die Identifizierung einer Landschaft ›als Landschaft‹ schließt eine Reflexion der Standortgebundenheit dieser Identifizierung notwendig mit ein. Was wird als Landschaft wahrgenommen? Was nicht?

In einer ersten Antwort ließe sich feststellen, dass es ein »landschaftliche[r] Blick« (Trepl 2012: 37; Hokema 2013: 84) ist, der die Wahrnehmbarkeit von Landschaften konstitutiv bedingt, während dieser Blick gleichzeitig in einer nicht-essentialistischen Lesart als Ansatzpunkt der Dekonstruktion reduktionistischer Landschaftsverständnisse in Frage kommt. Die Beschäftigung mit der Landschaftsthematik schließt in unseren Augen eine kritische Reflexion des landschaftlichen Blicks – eines Blicks, der ästhetisiert, synthetisiert, abgrenzt und ordnet – notwendig mit ein. Die Beschäftigung mit Landschaften wird dann produktiv, wenn sie Differenzen in der praktischen Hervorbringung mitreflektiert. Solche Reflexionen finden im Rahmen wissenschaftlicher Auseinandersetzungen und künstlerischer Praxis gleichermaßen, aber auf unterschiedliche Art und Weise, statt.

Inhaltlich kann nicht zuletzt die Auseinandersetzung mit ländlichen Räumen vom Hinterfragen landschaftlicher Blicke profitieren, insofern ländliche Räume nicht nur historisch, sondern auch gegenwartsbezogen ganz unterschiedliche Assoziationsräume rund um das Landschaftliche eröffnen. Eine Emanzipation des Blicks auf ›den‹ ländlichen Raum von überwiegend stadtzentrierten Perspektiven wird schon seit längerem als zentrale Herausforderung in der Beschäftigung mit ländlichen Räumen erkannt (vgl. Roberts/Fuqua 2021: 3).

Im Folgenden werden zunächst verschiedene historische Bezüge aufgerufen, die aktuelle Diskurse um das Landschaftliche prägen und die landschaftliche Blicke bis in die Gegenwart hinein instruieren. Dabei wird insbesondere die Rolle der Pädagogik an der Herausbildung eines bestimmten landschaftlichen Blicks reflektiert. Vor diesem Hintergrund wird nach den Herausforderungen gefragt, die in dem Anliegen beschlossen liegen, Landschaft und damit auch die Position des Subjekts neu und anders zu perspektivieren. An diese Überlegungen schließt sich eine Übersicht über die Einzelbeiträge des Bandes an.

## 2. Historische Entwicklung des Landschaftsbegriffs

Um der Frage nach Landschaft im Zusammenhang der Forschung zur kulturellen Bildung und künstlerischer Praxen nachzugehen, ist zunächst die ideengeschichtliche Herkunft des – insbesondere von der Landschaftsmalerei geprägten – Landschaftsbegriffs und dessen Verzweigungen, der Wandel vom Bild zum Räumlichen, zu klären. Dabei ist zu berücksichtigen, dass sich die Gestalt der Erdoberfläche in Folge von Industrialisierungs- und Modernisierungsprozessen mehr denn je menschlichem Einfluss ausgesetzt zeigt. Allein deshalb steht die Menschheit nicht einem fremdartigen Natürlichem ›gegenüber‹, vielmehr trifft sie ›auf sich selbst‹, auf Spuren und Auswirkungen einer unheilvollen Hegemonie über die Natur – trotz aller aktuellen Anstrengungen, dem entgegenzuwirken.

Dieser Erfahrung wohnt ein Wiederentdecken früherer Landschaftsbegriffe inne: Der Kultur- und Medienwissenschaftler Volker Demuth weist darauf hin, dass im europäischen Mittelalter die Physis einer Gegend zusammen mit jenen Menschen, die in ihr als Gemeinschaft wirkten und ihr Dasein zubrachten, als untrennbare Lebenseinheit aufgefasst wurde: »Landschaft impliziert den Menschen, und die Landschaft wohnt dem Menschen inne.« (Demuth 2021: 53) Eine solche »integrale Landschaft« (ebd.) vermittelt er als einen miteinander geteilten und mitgeteilten Lebenszusammenhang, worin sich auch Nichtmenschliches preisgebe: Tiere, Pflanzen, Bodenbeschaffenheiten oder klimatische Eigenheiten. In dieser Ordnung hatte scheinbar alles seinen (religiös deutbaren) Platz. Ein Bruch erfolgte mit dem Aufkommen der europäischen Naturwissenschaften und der Verbreitung der Schrift. In Johan Amos Comenius' »Orbis Sensualis Pictus« (1658) zeigt sich dieser Übergang dahingehend, dass Comenius zwar noch von einer (mittelalterlichen) kosmologischen Ordnung ausgeht, indem Bilder und Buchstaben als Erinnerungsorte fungieren, aber ihre Ähnlichkeiten eben nicht die Natur nachahmen, sondern repräsentieren sollen (vgl. Gabriel 2021: 119f.). In der Vorbemerkung des Bandes heißt es, dass es nötig sei zu lernen, die Laute zu imitieren und die Bilder mit der Hand nachzuzeichnen – dann erst ginge es in die Welt hinaus, um alles zu sehen.

Im weiteren Verlauf der europäischen Geschichte entwickelten sich zwei gegenläufige – häufig auch ambivalente – Vorstellungen des menschlichen Verhältnisses von Natur und Kultur: als Fortschrittsglaube weg von Natur und demgegenüber als Zivilisationskritik zurück zur Natur. An Letzteres schloss die deutsche Romantik im 19. Jahrhundert mit einer landschaftlichen

Verklärung an, die Natur als Projektionsfläche für das Seelische (Landschaft ist Gefühl vs. Gefühl ist Landschaft) benutzte.

## 2.1 Der Einfluss der Landschaftsmalerei

Francois Jullien (vgl. 2016: 13) weist darauf hin, dass der Landschaftsbegriff nicht nur kulturell überfrachtet sei, sondern in Europa auch relativ jung. Der Begriff tauchte zunächst in Bezug auf die Landschaftsmalerei der Renaissance auf, deren künstlerische Praxis in vielfältiger Gestalt bis ins 20. Jahrhundert reflexiv hineinwirken konnte. So dienten Landschaftsgemälde in den Anfängen u.a. als Besitznachweis für Fürsten (vgl. Warnke 1992: 65) oder zeigten Landschaften und Natur als mit-beteiligt nicht nur an Grenzziehungen durch natürliche, unwegsame Naturgegebenheiten, sondern auch kriegerische Operationen (vgl. ebd.: 70, 74, 75). Vor allem aber fungierten sie im Zeichen der Freiheit als Ausdruck der Domestizierung und Herrschaft des Menschen über die Natur: der äußeren wie auch der inneren.

Vorbild war die Landschaftsmalerei auch für die verschiedenen Ausprägungen der Gartenkunst: sowohl in den Barockgärten, jenen streng geometrisierten, teils militärisch angelegten französischen Gärten, die ihre Achsen wie in Versailles perspektivisch zwischen ländlichen und urbanen Räumen ausrichteten, als auch in den englischen Gärten, die Natur als naturalisierte Kunst – als begehbare Bilder – nachzuahmen versuchten. Gärten zeigten als Landschaften ›en miniature‹ idealisierte Bilder von Gesellschaft und Welt und den zugehörigen Machtverhältnissen. In diesem Sinn wurden sie auch Gegenstand pädagogischer Utopien: Im Zuge der französischen Revolution entwickelte sich die Idee eines Volksgartens, »um zum traulichen und geselligen Umgang und Annäherung an alle Stände (zu) dienen, die sich hier im Schoße der schönen Natur begegnen« (Warnke 1992: 93), und wo die »rechten Tugenden und Sitten« (ebd.) gelernt werden sollten. Auch der von Friedrich Fröbel später erfundene »Kindergarten« (1826) sei hier erwähnt. In Orientierung an Rousseaus Entwurf einer Naturkindheit (1762) ging es Fröbel um die »edle, gepflegte Natur« in Ausgrenzung der »Unnatur« (Richter 1987: 259, zit.n. Bilgi 2021: 305), also letztlich um die »Veredlung des Menschen als oberstem Zweck der Schöpfung« (Bilgi 2021: 305). Diese Analogie von der Bezähmung der Natur und der des ›wilden Kindes‹ wurde für die Diskurse innerhalb der Erziehungswissenschaft bestimmend und hält bis heute an. Insbesondere die Kindheitsforschung hat im Laufe der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts jedoch dafür gesorgt, die Vorstellung von ›der‹ Natur oder ›dem‹

Wesen des Kindes angesichts einer Fülle von Widersprüchen und Antinomien vor dem Hintergrund einer kulturellen und historischen Vielgestaltigkeit in Frage zu stellen (vgl. Scholz 2013; Beck/Deckert-Peaceman/Scholz 2021). Als mittlerweile gesicherte Erkenntnis gilt, dass Kindheit ein sozial und generational konstruiertes Ordnungsmuster von Gesellschaften darstellt und es letztlich immer die Erwachsenen sind, die Artikulationsweisen von Kindern beschreiben, rahmen oder analysieren.

## 2.2 Von der Landschaft zur Umwelt

Im Nationalsozialismus wurde Landschaft – auch mit Hilfe der neu entwickelten Medien Fotografie und Film (Leni Riefenstahl) und der monumentalen Architektur (Speer) – im Sinne einer Heimatideologie überhöht und als Seelen-Landschaft völkischer Vision missbraucht. Nach dem zweiten Weltkrieg erfuhr der Landschaftsbegriff – einhergehend mit der Sorge um unsere Umwelt – eine Erweiterung. Mit dem Begriff ›Umwelt‹ wird ein systemischer Komplex bezeichnet, in dem z.B. die Organisation urbaner und ländlicher Räume innerhalb eines morphologischen und klimatischen Ganzen verortet wird. Daraus entsteht eine moderne phänomenologisch ausgerichtete Auffassung von Landschaft als Umgebung/Gegend/Umwelt, wie sie Corine Pelluchon (vgl. 2020: 108) vertritt: Sie definiert Landschaft u.a. als einen Raum sinnlicher Erfahrungen in funktionaler Abhängigkeit von Geschichte und Milieu, der sich den diversen Formen der Objektivierung widersetzt. Soziologisch orientierte Landschaftstheorien betonen demgegenüber Landschaft vor allem unter Gesichtspunkten sozialer, wirtschaftlicher und politischer Interessen (vgl. Bieri 2012: 290). Im engen Sinne geht es dann nicht mehr um die Idee von Landschaft als Kunstgattung, sondern als Medium und somit als Trägerin von Ideen, Bedürfnissen und Machtansprüchen (vgl. Hauck 2014: 24). Der Kulturwissenschaftler Demuth beschreibt dies in aller Schärfe: »Die Verwertung von Landschaft, die aufgrund moderner Wissenschaft und Technologie optimiert wird, stellt ökonomische Interessen in den Vordergrund.« (Demuth 2021: 56f.) Die so benannte Verwertung zeige sich auf bizarre Weise im Denken von Landschaft als (menschlichem) Erlebnisraum sowie als Benutzungsraum, der radikal ausgebeutet werde oder Landschaft gar als Renditeprojekt behandele.

Die aktuelle Thematisierung von Landschaft weist also in unterschiedliche Richtungen, in ihr überliefern sich aber jeweils auch Spuren vorangegangener Landschaftskonzeptionen. Dass die Tradierung dieser Landschaftskonzeptio-

nen nicht beliebig ausfällt, zeigt die pädagogische Beschäftigung mit der Herausbildung landschaftlicher Blicke.

### 2.3 Der pädagogische Anteil an der Herausbildung landschaftlicher Blicke

Wenn Landschaft nicht essentialistisch auf die Erfassbarkeit einer objektiv gegebenen, physischen Kategorie reduziert werden soll, so muss gefragt werden, was dieser Erfassbarkeit vorausgeht. Die sozialen Konstruktionsleistungen, die sich rund um das Landschaftliche aufspannen, werden durch einen bestimmten kulturell und historisch geprägten landschaftlichen Blick instruiert. Wie ist die Stabilität gesellschaftlicher Vorstellungen zu erklären, in deren Horizont zwischen Landschaften differenziert und Werturteile über sie gesprochen werden? Eine pädagogische Antwort auf diese Frage lautet: Der landschaftliche Blick wird erlernt. Das, was eine Landschaft ausmacht, was zu ihr dazugehört oder was in bzw. an ihr störend auffällt, ist sozial vermittelt. Dabei können die Schule, das Elternhaus, die Medien und nicht zuletzt auch die kulturelle Bildung eine bedeutsame Rolle spielen. Man spricht von »Landschaftserziehung« (Kühne 2019: 307) oder Landschaftssozialisation. Dabei geht es nicht um eine Sozialisation durch Landschaft, sondern eine »Sozialisation von Landschaft« (Kühne 2019: 301):

> »[Es] werden [...] die allgemeinen Standards vermittelt und internalisiert, wie (normativ) ein als ›schöne‹ Landschaft gedeuteter Raum auszusehen hat (und wie eben nicht), welche räumlichen Differenzierungen für eine ›erstrebenswerte Landschaft‹ gelten (eine Metropole soll sich nicht präsentieren wie ein Dorf, eine Wüste nicht wie eine Halboffenlandschaft). Neben diesen ästhetischen Normen werden [...] auch Vorstellungen zur individuellen Nützlichkeit (als funktionale Dimension; z.B. für Spaziergänge oder als Kulisse für sportliche Aktivitäten) gebildet. Die Deutung und insbesondere (Be)Wertung eines physischen Raums unter dem Modus der stereotypen Landschaft erfolgt auf Grundlage jener Elemente, die diesen stereotypen Vorstellungen nicht entsprechen, negativ etikettiert.« (Kühne 2019: 305)

Erziehungs- und kulturwissenschaftlich lässt sich der Fokus also auf solche Prozesse lenken, in denen das Individuum lernt, seine Umgebung in einer bestimmten Art und Weise als Landschaft zu lesen. Es geht darum, die Aneignung und Entstehung dieses »landschaftlichen Blicks« (Trepl 2012: 37) zu hin-

terfragen. Wenn sich eine bestimmte Sichtweise, Optik, Perspektive konstitutiv für die Identifikation von Landschaft ›als Landschaft‹ erweist, dann liegt das daran, dass der landschaftliche Blick »die ganzheitliche Erfassung einer räumlichen Konstellation als Bild« (Hokema 2013: 84) ermöglicht. Auch dieser Blick kommt als Resultat eines Vermittlungs- oder Sozialisationsprozesses in Frage, da wir als Landschaft »vorwiegend das […] sehen, was wir zu sehen gelernt haben« (Jessel 1995: 9).

In diachroner Perspektive ist die Pädagogik im westeuropäischen Kontext nicht unwesentlich an der Popularisierung landschaftlicher Blicke beteiligt. Belege für die Lehre dieses Blicks finden sich unter anderem in der frühen Schulbuchliteratur. Eine genauere Analyse der pädagogischen Landschaftsthematisierung in Schulbüchern steht noch aus. An dieser Stelle sollen lediglich einzelne Beispiele zur Veranschaulichung Erwähnung finden. So taucht »die Landschafft« (Comenius 1658: 278) bereits in dem oben erwähnten »Orbis Pictus« – einem zentralen Lehrwerk der Spätrenaissance – als relevanter Vermittlungsgegenstand auf. Um diesen Vermittlungsgegenstand herum emergiert eine eigene Wissensordnung, deren Komplexität sich im diachronen Verlauf – das dokumentiert sich in vergleichender Perspektive auf Lehrwerke unterschiedlicher Jahrhunderte – sukzessive steigert. Während »die Landschafft« (ebd.) bei Comenius noch primär als Bezeichnung für ein Ensemble von Siedlungsstrukturen in Erscheinung tritt (»viele Städte und Dörfer machen ein Land« [Comenius 1658: 278]), dokumentiert sich in Lehrbüchern der Aufklärungszeit eine spürbare Ausdifferenzierung des landschaftlichen Blicks. In Johann Bernhard Basedows Elementarwerk, das für die moderne Schulbuchliteratur stilbildend wirkte, ist dementsprechend schon nicht mehr von ›der‹ Landschaft die Rede, sondern die Differenzierungsfähigkeit zwischen Landschaften in unterschiedlichen Erdteilen avanciert (u.a. vor dem Hintergrund kolonialer Erfahrungen) zum Gegenstand der Vermittlung: Im Zentrum steht nun die Einübung eines Wissens um die »Verschiedenheit der Gegenden auf der Erde« (Basedow 1909: Tab. XXXI.). Ferner zeigt sich, dass Landschaft nicht mehr nur deskriptiv als Zustand einer Erdoberfläche in Erscheinung tritt. Sie wird als Gestaltungsressource für das Projekt thematisiert, Naturgegebenheiten für menschliche Zwecke brauchbar zu machen. Eine Tafel des Elementarwerks zeigt dementsprechend eine Landschaft vor und nach dem fortschrittslogisch legitimierten Eingriff durch den Menschen (s. Abb. 3).

Der landschaftliche Blick wird hier zum Blick der Ingenieur*innen, die Technologien zur Naturbeherrschung entwickeln, zum Blick der Kaufleute,

die aus der Ausbeutung natürlicher Ressourcen Profit schlagen, zum Blick der Künstler*innen und Architekt*innen, die die Eingriffe in »die natürlichen Dinge« (Basedow 1909: Tab. XXXI.) ästhetisieren oder zum Blick der Politiker*innen, die Grenzziehungen um oder durch Landschaften argumentieren. Landschaft wird nicht mehr nur beobachtet, sie wird praktisch erschaffen und in Hinblick auf strategische Interessen ›optimiert‹. Es würde zu weit führen, den weiteren Veränderungen von Landschaftsdarstellungen in Schulbüchern bis in die Gegenwart nachzugehen. An dieser Stelle genügt es festzuhalten, dass die Pädagogik an der Vermittlung eines bestimmten landschaftlichen Blicks beteiligt ist.

*Abb. 3: »Nutzen der Geselligkeit.« (Basedow 1909: Tab. XXXI.)*





Doch der pädagogische Fortschrittsoptimismus in der Landschaftsthematisierung erhält bereits in der Aufklärungszeit Risse. Die Souveränität, mit der sich das Subjekt den Naturgegebenheiten gegenüberstellt, sich von ihnen abgrenzt und gestalterisch in sie eingreift, wird zum Problem, insofern man beginnt, sich zur gesellschaftlichen Vermittlung des landschaftlichen Blicks in ein gesellschaftskritisches Verhältnis zu setzen. Mit Rousseaus Erziehungs-

roman »Emil« popularisiert sich die Idee einer natürlichen, authentischeren Menschwerdung, die nur abseits gesellschaftlicher Einflüsse realisierbar erscheint. ›Dem ländlichen Raum‹, der eine gesellschaftsärmere Situation verspricht, attestiert man eine größere Eignung für ein förderliches Aufwachsen von Kindern und Jugendlichen als ›der Stadt‹ – auch weil das Land gegenüber den Städten, die längst von einer frühen Industrialisierungswelle erfasst sind, einen gesünderen Aufenthalt verspricht. Rousseau schreibt:

> »Schickt also eure Kinder auf das Land, damit sie sich dort gewissermaßen erneuern und inmitten der Felder die Kräfte holen, die man in der ungesunden Stadtluft verliert.« (Rousseau 1978: 35)

Die pädagogische Idealisierung des Landlebens, »die Naturromantik und Ästhetisierung der Landschaft zeichnen sich in Rousseaus Schriften durch eine ausgesprochene Stadtfeindlichkeit aus« (Fuhs 1997: 173). Der landschaftliche Blick strukturiert sich hier anders. Landschaft erscheint im Lichte dieser idealisierten Vorstellung ländlich.

Das Bestreben, die naturbezogenen Ideale aus Rousseaus Roman praktisch wirksam werden zu lassen, instruiert die Gründung früher aufklärerischer Modellschulen wie der Salzmannschule in Schnepfenthal. Salzmann legitimiert die bewusste Wahl eines ländlichen Schulstandorts ähnlich stadtfeindlich wie Rousseau, denn »Natur diese reine, lautere, unerschöpfliche Quelle der Wahrheit, Weisheit und Zufriedenheit, liegt fern von den Staedten« (Salzmann 1784: 56f.). Doch Salzmann geht noch einen Schritt weiter. Zwischen ländlichen Landschaften markiert er Unterschiede. Ländlicher Raum ist nicht gleich ländlicher Raum:

> »Wenn man in die Natur kommt, so sieht man da allenthalben mehr die menschliche Kunst, als die Wirkungen der freyen Natur. Die Zeune sind verschnitten, die Baeume zu Kugeln oder Pyramiden geformt, die Früchte werden durch des Ofens Waerme erzeugt, die Vögel singen aus Kefichen, und das Wasser lauft Berg auf, die Tanne waechst in Gaerten, und da, wo die Natur eine Tapete von unzaehlbaren Farben ausgebreitet hatte, waechst itzo Roggen. Wie können da Menschen recht gebildet werden, wo keine freye Natur ist!« (Salzmann 1784: 57f.)

Salzmann präferiert also eine ländliche Umgebung, die so wenig wie möglich durch menschliche Eingriffe geprägt ist: Nur die »freye Natur« (ebd.) soll

bildungsbedeutsam werden. Der landschaftliche Blick richtet sich hier auf möglichst naturbelassene Landschaften. Aus der Distanz betrachtet finden sich für die Attraktivität des ländlichen Raumes in der Geschichte der Pädagogik sehr unterschiedliche Begründungen (vgl. Fuhs 1997: 176). Friedrich Fröbel treibt die Gründung seiner Landschulen in Griesheim und Keilhau im Horizont einer romantischen Erziehungstheorie voran, in der die »Landschaftserziehung« (Fröbel 1820: 5) zum Teil einer allgemeinen Menschenerziehung avanciert. Und die Gründung zahlreicher Landerziehungsheime zum Ende des 19. Jahrhunderts verfolgt im Kontext der sogenannten ›Lebensreform‹ das Ziel eines gesundheitsbezogenen Naturkontakts. In Gründungsdokumenten dieser Landerziehungsheime wie den »Erziehungsgrundsätzen des deutschen Landerziehungsheims bei Isenburg im Harz« von Hermann Lietz finden sich dementsprechend Landschaftsbezüge:

> »Erziehung nicht in der Stadt, sondern auf dem gesunden, schönen, in unmittelbarer Nähe großartiger Gebirgslandschaft (Harz) gelegenen Schullandgut mit weiten Wiesen, Gärten, Feldern; mit Fluß und Bach.« (Lietz 2011: 94)

Gleichzeitig ließe sich zeigen, dass der landschaftliche Blick bei Fröbel und Lietz zunehmend nationalistisch geprägt ist. Dieser Nationalismus ist ein Beispiel dafür, welche Verkennungen und Probleme durch eine essentialistische, territoriale und ausschließende Bezugnahme auf Landschaft begünstigt werden.

Dieser kurze Ausflug in die Geschichte zeigt: Die Pädagogik ist nicht nur an der Popularisierung eines landschaftlichen Blicks beteiligt – sie weist diesem Blick auch unterschiedliche Richtungen. Und egal wohin sich dieser Blick richtet – er ist nie neutral. Geblickt wird von unterschiedlichen Standorten und das Erblickte repräsentiert stets nur einen Ausschnitt der sozialen Wirklichkeit. Dementsprechend Unterschiedliches wird als Landschaft gesehen.

## 3. Perspektiven

Wenn man das Ziel verfolgt, das Landschaftliche neu und anders in den Blick zu nehmen, gilt es, sich von allerlei historischen und kulturellen Vorverständnissen zu distanzieren, die die Art und Weise, wie Landschaft im westeuropäischen Kontext der Gegenwart ganz selbstverständlich gesehen wird, prägen.

Produktive Irritationen des landschaftlichen Blicks können abseits etablierter Sehgewohnheiten zum Beispiel von einer kulturvergleichenden Perspektive ausgehen, wie sie der Sinologe François Jullien vorschlägt. Jullien fragt:

> »Sind wir in Europa bisher nicht von ein einer schlechten Definition der Landschaft ausgegangen, jedenfalls von einer Definition, die das Mögliche, das sie ist, verdeckt, einzwängt, vielleicht sogar zutiefst verletzt, von einer Definition der Landschaft, deren Fehler nicht so sehr darin besteht, partiell und restriktiv zu sein […] als vielmehr darin, dass sie aus unbefragten Annahmen hervorgegangen ist, die, einmal zum System geworden und auf Grund ihrer Kohärenz, die Entfaltung des Denkens über sie behinderten? Anders gefragt: Womit (wodurch) wurde unser Landschaftsdenken, ohne dass wir dessen gewahr wurden, kulturell vorbelastet?« (Jullien 2016: 13)

Jullien argumentiert, dass Landschaft nicht notwendig territorial konzipiert werden müsse, sondern sie könne sich abseits der westeuropäischen Sehgewohnheiten in der Spannung von Gegensätzlichkeiten (z.B. Berg und Meeresgrund) ereignen, die gar nicht in Bezug auf das Menschliche gedacht werden. Damit wird nicht nur für eine Veränderung des landschaftlichen Blicks plädiert, sondern grundlegender gerät die »Parteinahme für das Visuelle« (Jullien 2016: 23), die der oben geschilderten Aufmerksamkeit für den landschaftlichen Blick zugrunde liegt, in die Kritik. Hier geht es nicht darum, einen anderen Blick auf Landschaft zu entwickeln, sondern die Konzentration auf den Blick als solche zu hinterfragen. Jullien beschreibt ›lediglich‹ einen Weg, die Beschränktheit des scheinbar Selbstverständlichen in der Landschaftsthematisierung zu überwinden.

Auch in den Beiträgen des vorliegenden Bandes geht es darum, Selbstverständlichkeiten in der Thematisierung des Landschaftlichen zu distanzieren, um das Landschaftliche im Allgemeinen, aber auch die ganz konkrete Arbeit in Feldern der Kunst, Kultur und Bildung – insbesondere in ländlichen Räumen – anders und neu zu denken. So wird das Landschaftliche beispielsweise als Abwesenheit zum Thema (Shu), oder es äußert sich in Rissen (Waburg/Chang), Brüchen und Umbrüchen (Lohfeld). Neben Versuchen, das Landschaftliche anders zu sehen, stellt sich damit wiederkehrend die Frage, wie sich eine landschaftliche Dimension denken lässt, die sich dem einordnenden, kategorisierenden, verfügbar machenden Blick entzieht.

Für beide Anliegen finden sich in den Beiträgen vielfältige Anknüpfungspunkte. Neben Beiträgen, die sich mit der Einwirkung des Landschaftlichen

auf die Subjekte beschäftigen (vgl. die Beiträge von Bilstein, Lohfeld und Althans et al.), gibt es Beiträge, die stärker die Eigenlogik des Landschaftlichen gegenüber den Subjekten akzentuieren (vgl. die Beiträge von Pinkert, von Wenner sowie von Westphal/Kranixfeld), oder solche, die die Differenz zwischen Landschaft und Subjekt als solche problematisieren (vgl. den Beitrag von Shu). Fortlaufend geht es darum, statisch erscheinende Landschaftskonzeptionen (wieder) zu dynamisieren. Grenzziehungen im Landschaftlichen werden hinterfragt (vgl. die Beiträge des Syndikats Gefährliche Liebschaften, von Krüger sowie Waburg/Chang oder Wenner) und es wird auf die Veränderlichkeit von Landschaft hingewiesen (vgl. die Beiträge von Althans et al. sowie von Westphal/Kranixfeld). Auch dualistische Gegenüberstellungen, die sich mit dem Landschaftlichen assoziieren lassen, geraten in die Kritik. Dazu gehört die Differenz zwischen Natur und Kultur (vgl. den Beitrag von Adler) ebenso, wie die Differenz zwischen dem Analogen und dem Digitalen (vgl. die Beiträge von Neite oder Willberg). In der reflexiven Auseinandersetzung mit dem Landschaftlichen wird schließlich wiederkehrend für eine Zusammenarbeit mit lokalen Akteur*innen als Expert*innen ihrer Praxis und ihres Lebensraumes plädiert: Das betrifft die künstlerische Praxis (vgl. die Beiträge von Sterzenbach und Pinkert) ebenso wie die wissenschaftliche (vgl. den Beitrag von Kegler/Walther). Es wird auf die unterschiedlichen Perspektiven von und auf spezielle Fokusgruppen, z.B. im intergenerationalen Kontakt, hingewiesen (vgl. den Beitrag von Sauer). Teilhabeperspektiven in und durch kulturelle Bildung in ländlichen Räumen ziehen sich als Querschnittsthemen durch alle Beiträge des vorliegenden Bandes.

Der Band ist formal und inhaltlich in vier Kapitel gegliedert. Die ersten Beiträge thematisieren das Landschaftliche in Theater und Performance. In den Beiträgen des zweiten Kapitels wird das Landschaftliche in Räumen zwischen Text, Bild, Virtualität und Affektion thematisch. Das dritte Kapitel versammelt Beiträge, die das Landschaftliche im Kontext der Erfahrung von Verlust, Riss und (Um)Bruch zum Inhalt haben. Und im vierten Kapitel werden bildungs- und kulturpolitische Perspektiven auf Landschaften aufgerufen.

## 4. Zu den Beiträgen des Bandes

### 4.1 Das Landschaftliche in Theater und Performance

Der Beitrag »Landschaft als Mitspielerin? Ortsbezogene Performance in ländlichen Räumen« von Kristin Westphal und Micha Kranixfeld setzt mit der Beobachtung ein, dass sich der Bezug auf Landschaft in der theatralen Praxis verändert habe. Mit der fraglich gewordenen Zentrierung auf den Anthropos sei nicht nur die Grenzziehung zwischen Kultur und Natur, sondern auch die Stellung des Subjekts als Landschaftsbeobachter*in verunsichert worden. Dementsprechend werden Perspektivwechsel als Bedingung und als Effekt einer künstlerischen Praxis reflektiert, die den Stellenwert des Landschaftlichen aufwertet. Im Rahmen einer Analyse der filmischen Repräsentation aus einem Kunstprojekt von *willems&kiderlen* mit dem Titel »Ghostwriting Odenwald« wird deutlich, dass Landschaft nicht als stabiler Zustand oder fixe Entität gedacht werden muss, sondern den Nachvollzug einer eigengesetzlichen Wandelbarkeit voraussetzt.

Der Beitrag »Landschaft als Spielort, Spielpartner und fremde Nähe« von Ute Pinkert bietet einen Einblick in die Vielfalt von Landschaftskonzeptionen im Kontext des zeitgenössischen Landschaftstheaters. Verschiedene Ansätze dieses Landschaftstheaters werden auf die darin vorausgesetzten und hervorgebrachten Konzeptionen von Landschaft hin untersucht. Gemeinsam ist diesen Konzeptionen, dass Landschaft nicht mehr (nur) als Kulisse für soziales Handeln verstanden wird, sondern die Beziehung zwischen Mensch und Umgebung in mannigfaltiger Art und Weise moderiert. Der Beitrag von Ute Pinkert macht auf die Differenz zwischen einem Landschaftsverständnis im Sinne einer historisch-kulturellen Konstruktion und einem Landschaftsverständnis aufmerksam, das in anthroprozentrismuskritischer Manier auf der Vernetzung unterschiedlicher Spezies aufbaut. Diese spannungsreiche Differenz wird als Ressource für Bildungsprozesse im Kontext von Performanceaktivitäten beschrieben.

Im Beitrag »Der Weg hat uns die Fragen gestellt! Kindheits- und Landschaftsbilder in der künstlerischen Arbeit mit Kindern« beschäftigt sich Ilona Sauer mit den Potenzialen einer künstlerischen Zusammenarbeit mit Kindern in ländlichen Räumen. Eine Herausforderung besteht der Autorin zufolge darin, dass nicht nur die Bilder von Landschaft mit gesellschaftlichen und kulturellen Projektionen überfrachtet sind, sondern auch diejenigen von Kindheit. Das impliziert die Gefahr von Verkennungsprozessen, wenn z.B. beide

Bildlichkeiten als vermeintlich ›natürlich‹ romantisiert werden. Demgegenüber weist Sauer auf das Potenzial hin, die Perspektive der vor Ort lebenden Kinder zum Ausgangspunkt künstlerischer Praxis zu machen. Der Beitrag skizziert dies in kritischer Auseinandersetzung mit drei künstlerischen Projekten, in denen Kinder in die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Ökosystem Wald einbezogen wurden.

Der Beitrag »Wald als Spielort bei Theater Joschik« von Barbara Sterzenbach gibt Einblicke in die ethnografische Untersuchung einer Künstler*innenresidenz in einem ländlichen Raum. Der Wald erscheint Sterzenbach als spezifisches Bedingungsgefüge für theatrale Spielprozesse, wobei zu diesen Bedingungen nicht nur materiale Eigenheiten des Spielorts wie Topografie und Baumbestand, sondern auch die spezifischen Projektionen gehören, die die Teilnehmer*innen des Theaterprojekts mit Wäldern assoziieren. Der Beitrag rekonstruiert, wie das Theaterprojekt an der Hervorbringung von unterschiedlichen Bildern des Waldes als Landschaftstyp beteiligt ist. So erscheint der Wald gleichzeitig »als märchenhafter Wohlfühl- und -schutzraum«, als »Erfahrung bedrohlicher Wildnis« und als »gestaltbare und gestaltete Nutzfläche«. Gerade in der Differenz dieser unterschiedlichen Hervorbringungen werden Möglichkeiten aufgezeigt, an bestehende Konstruktionen und Erlebnisse der Teilnehmenden anzuknüpfen, während gleichzeitig mit für sie neuen Ausdrucksformen experimentiert wird.

## 4.2 Das Landschaftliche zwischen Text, Bild, Virtualität und Affektion

Der Beitrag »Theater in der Landschaft. Mangelerfahrung in der Landschaftskunst anhand von Heiner Müllers Arbeiten« von Shu Ishimi lenkt den Blick auf Landschaft im Theatertext. Bei Müller werde die Landschaft sprachlich nicht vorgegeben, sondern ereigne sich gleichsam in Zwischenräumen der Handlung. Die theatrale Landschaftserfahrung ruhe auf der Differenz von Text und visueller Darstellung in Müllers Texten, die nur negativ – als Mangel – wahrnehmbar werden kann. In vergleichender Perspektive auf die Tradition des japanischen Noh-Theaters erörtert Shu die Perspektiven einer solchen Landschaftskonzeption.

Im vorliegenden Band stellt sich nicht nur die Frage, was über Landschaft gesagt werden kann, sondern auch, wie über sie zu sprechen ist. Ein gutes Beispiel hierfür ist der Beitrag »Sottobosco. Pilze am Grund von Landschaftstheater« von Stefanie Wenner, in dem nicht nur von einer Wanderung der Autorin die Rede ist, sondern der in seiner Form ebenfalls einem Spaziergang äh-

nelt. Unter Hinweis auf die Gertrude Stein zugeschriebene Feststellung, dass sich Theater wie eine Landschaft entfalten solle, dreht Wenner die Logik dieses »landscape play« um, indem sie fragt, wie sich Landschaft als Theater entfaltet. Die Metapher des Unterholzes verweist auf das programmatische Anliegen des Textes, über die Bedingungen einer Landschaftsthematisierung nachzudenken, die hinter die Differenz von Natur und Kultur, die man dem modernen Landschaftsdenken attestiert, zurückgeht. Der Ort einer solchen Thematisierung kann im Text nur metaphorisch angegeben werden – in Gestalt von Pilzmyzelen, die im Unterholz in organischer Manier Verbindungen stiften und für Zersetzung und Wiederherstellung gleichermaßen verantwortlich sind. In diesem Sinne empfiehlt Wenner Pilze als Lehrmeister der Menschen.

Johannes Bilstein sieht aus bildungstheoretischer Perspektive in der Landschaft eine aufschlussreiche »Kategorie«, da sie Blickwechsel zwischen der äußeren Welt und dem Inneren der Subjekte erlaubt und herausfordert. Dem Titel des Beitrags »Landschaft und Bildung« entsprechend richtet sich der Fokus darauf, dass im Blick auf Landschaft immer auch die Verschränkung von Ich und Welt zum Thema werde. In dieser Verschränkung sieht Bilstein eine Anschlussmöglichkeit an Humboldts bildungstheoretische Überlegungen zur Wechselwirkung von Ich und Welt. Auf der Seite des Subjekts ließe sich ein unterschiedliches Landschaftserleben feststellen, das im Anschluss an Überlegungen des Psychoanalytikers Michael Balint auch typologisch gerahmt wird. Der synthetisierende Blick auf Landschaft sei im Spiegel des subjektiven Erlebens einerseits freundlich, andererseits ängstigend erlebbar. Im ästhetisierenden Zugang der Künste sieht Bilstein eine Perspektive, um in eine anders geartete Echo-Beziehung zur Landschaft einzutreten.

»Zugänge zu affektiven Landschaften« werden im Beitrag von Birgit Althans, Mirjam Lewandowsky, Fiona Schrading und Janna R. Wieland eröffnet. Die Autorinnen referieren Forschungsperspektiven und -ergebnisse des Projekts »Wasteland? Ländlicher Raum als Affektraum und kulturelle Bildung als Pädagogik der Verortung«. Der Beitrag präsentiert drei Fallvignetten, die auf ethnografischen Untersuchungen von Institutionen der kulturellen Bildung in Niedersachsen, Brandenburg und Schleswig-Holstein basieren. Landschaften werden in diesem Beitrag als Affekträume beschrieben, wobei eine einseitige Subjektzentrierung mit dem Argument zurückgewiesen wird, dass die Beschäftigung mit dem Landschaftlichen eine Berücksichtigung des dynamischen Gefüges menschlicher und nichtmenschlicher Koexistenzen immer schon voraussetze. Althans et al. argumentieren, dass der Landschaft ein Akteurstatus zukomme. Landschaften wirken unterschiedlich auf die

Subjekte ein, da sie sich permanent im Werden befinden. Die im Beitrag verwendeten Bilder verstehen die Autorinnen nicht als Illustrationen, sondern als einen parallellaufenden Beitrag, der nicht im Text aufgeht.

Der Beitrag »Das Spiel in den Zwischenwelten« von Wanja Neite thematisiert das immersive Spielerleben in digitalen Landschaften. Dabei wird davon ausgegangen, dass virtuelle Welten längst zum Teil der kulturellen, geografischen und ästhetischen Landschaften der Offline-Welt geworden sind, was eine strenge Unterscheidung zwischen digitalen und analogen Räumen obsolet werden lässt. Neue Landschaften entstehen im Modus von Zwischenwelten, deren Erschließungspraktiken durchaus partizipativ angelegt sein können. Hier rücken Praktiken des ›Mappings‹ in den Fokus und es stellt sich die Frage, wie sich Menschen an Orten organisieren, die ihnen unbekannt sind. Die digitale Sphäre öffnet hier Möglichkeiten für eine Erschließung von Landschaft, die dann aber als dynamische Umgebung gedacht wird, die sich im Modus einer Zwischenwelt entwickelt.

### 4.3 Landschaftserfahrung als Verlust, Riss, (Um)Bruch

Im Beitrag »Landschaft(en) der Heimatlosigkeit: Bilder und Szenen eines Entwurfs kultureller Bildung« experimentiert Wiebke Lohfeld mit Anspielungen und Brüchen im subjektiven Verhältnis von Landschaft und Heimat. Indem sie ihren Beitrag als Collage aus eigenen Gedanken, Zitaten von Studierenden und Texten von Mascha Kaléko aufbaut, wird Landschaft als subjektive Ikone ersichtlich. Einer solchen Ikone können sich Menschen zuwenden, um sich in ihr zu beheimaten. Als Ikone ist Landschaft jedoch der imaginären Reproduktion von Heimatutopien ebenso zugänglich wie dem Dystopischen. Der Beitrag von Lohfeld weist darauf hin, dass es der imaginären Qualität von Landschaften nachzugehen gilt.

Im Gespräch von Wiebke Waburg mit der Regisseurin Chang Nai Wen über transkulturelle Theaterprojekte werden disruptive Kräfte im Landschaftsbezug zum Thema. Es geht um Risse als Elemente von Landschaft, die die soziale Praxis und die Beziehungsgefüge stören und unterbrechen. Dem Riss kommt damit auch eine gesellschaftliche und politische Dimension zu. Ein Potenzial der darstellenden Künste wird darin gesehen, solche Risse explizit zum Thema zu machen, um sie abseits der Trennungsmetaphorik (z.B. in Gestalt des fiktiven Ortes Glückshausen) bearbeiten zu können, was als Voraussetzung dafür dient, neue soziale Verbindungen stiften zu können.

Der Beitrag »Grilling Me Softly« des *Syndikat Gefährliche Liebschaften* ist ein Auszug aus dem Skript zu einer Performance, die auf Recherchen der Künstler*innen im sogenannten »Fleischgürtel« Deutschlands beruht. Auch in diesem Skript werden systematische Überlegungen zum Thema Landschaft kommuniziert, indem auf die notwendige Reflexion von Verflechtung und Konnektivität aufmerksam gemacht wird. Am Beispiel der industriellen Fleischproduktion lässt sich die Notwendigkeit aufzeigen, einen landschaftlichen Blick zu transzendieren, der die Gefahr in sich birgt, auf bestimmte perspektivische Ausschnitte verengt zu werden. Landschaften stehen immer mit anderen Landschaften in Verbindung und sind konstitutiv mit ihnen verwoben: Zur Landschaft Niedersachsens gehören dem Verständnis des Syndikats nach auch Subunternehmer*innen und Dienstleister*innen aus anderen Ländern genauso wie Anlagen zur Futtermittelproduktion im Amazonas.

Im Beitrag »What is the horizon more than two curved lines lovingly embracing you?« von Lissy Willberg geht es schließlich um die Suche nach Möglichkeiten, das Landschaftliche künstlerisch erfahrbar zu machen und tradierte Blickweisen zu verlernen. Willberg übersetzt hier die Lecture Performance »Who dreams of the Untouched?« in Textform. Als konzeptioneller Hintergrund dient die Frage nach möglichen Parallelen in der Beziehung von Kartografie zu Landschaft und Choreografie zu Tanz. Willbergs Text lädt zu einem gedanklichen Streifzug durch unterschiedliche Dimensionen des Landschaftlichen ein und entwickelt dabei machtkritische Fragen an Aufzeichnungsprozesse.

## 4.4 Bildungs- und kulturpolitische Perspektiven auf Landschaften

Im kultur- und bildungsplanerischen Kontext erlebt die Rede von Bildungslandschaften aktuell eine große Konjunktur. Im Beitrag »Sogenannte Bildungslandschaften« von Jens Oliver Krüger wird der Gebrauch des Landschaftsbegriffs in vier unterschiedlichen pädagogischen Kontexten untersucht und herausgearbeitet, dass als Bildungslandschaft sehr Unterschiedliches signifiziert wird. Der Beitrag schließt mit einer Beobachtung aus dem pädagogischen Feld, anhand derer aufgezeigt wird, dass der Begriff der Bildungslandschaft unterhalb seiner konzeptionellen Festlegung mitunter ein Eigenleben entwickelt. Dementsprechend genüge es nicht, Bildungslandschaften als Konzept zu verankern, sondern es müsse analysiert werden, was mit diesem Konzept in der Praxis getan wird.

David Adler entwirft in seinem Beitrag »Kulturlandschaften: Zwischen bildhaften Naturverständnissen und kultureller Praxis« eine kritische Perspektive auf die Rede von sogenannten »Kulturlandschaften« in Konzeptpapieren und Förderanträgen. Dabei wird die, auf die Landschaftsästhetisierung des 18. Jahrhunderts zurückgehende, dichotome Gegenüberstellung von Natur- und Kulturlandschaften hinterfragt, die sich in kulturpolitischen wie geografischen Diskursen bis in die Gegenwart hinein fortschreibt und in der Anwendung auf die kulturelle Praxis in ländlichen Räumen verengend wirken kann. Als Alternative jenseits der Kultur-Natur-Differenz plädiert Adler für ein »Creative Placemaking«, das die statisch-objekthafte Beziehung zur Landschaft durch eine stärkere Berücksichtigung der Praxis ihrer Bewohner*innen aufbricht.

Der Beitrag »Landschaften bilden« von Eckard Mittelstädt reflektiert die Bezugnahme auf Landschaft als programmatische Metapher im kulturpolitischen Diskurs der freien darstellenden Künste. Der Beitragstitel ist dabei in seiner Doppeldeutigkeit instruktiv gewählt, insofern er die Landschaft als Gebilde oder Struktur und gleichzeitig den Bildungsanspruch, der sich mit dem Landschaftlichen verknüpft, aufruft. Im kulturpolitischen Diskurs, aber auch in der praktischen Ausgestaltung von Förderlogiken, geht es um beides: So ist eine Theaterlandschaft einerseits als Gesamtheit aller Akteur*innen des sozialen Feldes rund um die Theaterinstitution konzipiert, was den Blick für Vernetzungen, Bündnisse und die Generierung neuer Handlungsspielräume insbesondere in ländlichen Räumen mit ihrem spezifischen Geflecht sozialer Bindungen öffnet. Gleichzeitig besteht die Herausforderung Theaterlandschaften konzeptionell auch als Teil von Bildungslandschaften zu lesen. Kultur müsse dabei durchaus nicht nur ergänzend zu Bildungslandschaften verstanden werden, wenn es darum geht, das eigene gestaltende aktivierende Potenzial im Kulturbereich zu berücksichtigen.

Die kulturpolitische Gestaltung der kulturellen Bildungspraxis in ländlichen Räumen sollte auf forschenden Zugängen beruhen, ließe sich der implizite Aufruf zusammenfassen, den Beate Kegler und Helena Walther in ihrem Beitrag »Expeditionen zum Mittelpunkt. Vom Forschen auf dem Land. Über die Notwendigkeit partizipativer Methoden in der Kulturpolitikforschung« formulieren. Die Autorinnen plädieren für einen ethnografischen Forschungsstil, der sich den lokalen Gegebenheiten aussetzt und damit als Gegenhorizont zur distanzierten Betrachtung fungiert. Der Beitrag zeigt die Potenziale einer verstärkten Einbeziehung der lokalen Akteurslandschaft

in kulturpolitische Planungsprozesse auf und entwirft eine prototypische »Roadmap«.

Für die Unterstützung bei der Durchführung der Tagung danken wir dem *Bundesverband Freie Darstellende Künste* und *tanz + theater machen stark*. Wir bedanken uns bei allen Autor*innen, die sich mit uns für Tagung und Band mit großem Engagement und viel Begeisterung auf eine Reise durch ›ungewisses Terrain‹ begeben und dabei ihre je spezifischen Perspektiven eingebracht haben. Ganz herzlich bedanken wir uns bei Sarah Weißenfels für die äußerst hilfreiche formale Durchsicht und Korrektur der Beiträge sowie bei Lars Böttger, Alexandra Haustov, Maria Lebeda und Saskia Lenz für das Korrekturlesen ausgewählter Beiträge. Wir wünschen eine anregende Lektüre. Für die Realisation dieser Publikation danken wir dem *Bundesministerium für Bildung und Forschung* in der Richtlinie zur Förderung von Forschungsvorhaben zur kulturellen Bildung in ländlichen Räumen.

## Quellen

Basedow, Johann Bernhard (1909): Basedows Elementarwerk mit den Kupfertafeln Chodowieckis u.a., Dritter Band, Leipzig: Ernst Wiegand.

Beck, Gertrud/Deckert-Peaceman, Heike/Scholz, Gerold (Hg.) (2021): Zur Frage nach der Perspektive des Kindes, Opladen/Berlin: vbb.

Bieri, Martin (2012): Neues Landschaftstheater. Landschaft und Kunst in den Produktionen von »Schauplatz International«, Bielefeld: transcript.

Bilgi, Oktay (2021): »Eine pädagogische Exploration zu Ethiken der Mensch-Tier-beziehung im Anthropozän«, in: Thomas Senkbeil et al. (Hg.), Der Mensch als Faktizität. Pädagogisch-anthropologische Zugänge, Bielefeld: transcript, S. 301–316.

Comenius, Amos Johan (1658): Orbis Sensualium Pictus, Nürnberg.

Demuth, Volker (2021): »Landschaftsentfaltung«, in: Lettre International, 135, S. 52–62.

Fröbel, Friedrich (1820): An unser deutsches Volk, Erfurt: Johann Carl Müller.

Fröbel, Friedrich W. A. (1826/1982): »›Kommt, laßt uns unsern Kinder leben!‹. Entwurf eines Planes zur Begründung und Ausführung eines KINDER_GARTENS«, in: Hermann Grübel/Dietrich Pfaehler (Hg.), Kommt, laßt uns unsern Kindern leben. Friedrich Fröbels Mutter- und Koselieder, Bad Neustadt an der Saale: Mitteldeutsche Verlagsgesellschaft, S. 154–158.

Fuhs, Burkhard (1997): »Von der pädagogischen Provinz zur erziehungswissenschaftlichen Peripherie. Zum Wandel ländlicher Bildungs-Räume«, in: Jutta Ecarius/Martina Löw (Hg.), Raumbildung Bildungsräume. Über die Verräumlichung sozialer Prozesse, Wiesbaden: Springer VS, S. 167–195.

Gabriel, Leon (2021): Bühnen der Altermundialität. Vom Bild der Welt zur räumlichen Theaterpraxis, Berlin: Neofelis.

Hauck, Thomas (2014): Landschaft und Gestaltung. Die Vergegenständlichung ästhetischer Ideen am Beispiel von »Landschaft«, Bielefeld: transcript.

Hokema, Dorothea (2013): Landschaft im Wandel? Zeitgenössische Landschaftsbegriffe in Wissenschaft, Planung und Alltag, Wiesbaden: Springer VS.

Jessel, Beate (1995): »Dimensionen des Landschaftsbegriffs«, in: Laufener Seminarbeiträge 4/95, S. 7–10.

Jullien, François (2016): Von Landschaft leben oder Das Ungedachte der Vernunft, Berlin: Matthes&Seitz.

Kühne, Olaf (2019): »Die Sozialisation von Landschaft«, in: ders. et al. (Hg.), Handbuch Landschaft, Wiesbaden: Springer VS, S. 301–312.

Lietz, Hermann (2011): »Die Erziehungsgrundsätze des deutschen Landerziehungsheims bei Ilsenburg im Harz«, in: Ralf Koerrenz (Hg.), Hermann Lietz. Einführung mit zentralen Texten, Paderborn: Ferdinand Schöningh, S. 94–99.

Mack, Wolfgang (2008): »Bildungslandschaften«, in: Thomas Coelen/Hans-Uwe Otto (Hg.), Grundbegriffe Ganztagsbildung, Wiesbaden: VS Verlag, S. 741–749.

Pelluchon, Corine (2020): Wovon wir leben. Eine Philosophie der Umwelt und Ernährung, Darmstadt: wbg.

Roberts, Philip/Fuqua, Melyssa (2021): Ruraling Education Research. Connections Between Rurality and the Disciplines of Educational Research, Singapore: Springer.

Rousseau, Jean-Jacques (1762/2004): Emil oder Über die Erziehung, Stuttgart: Reclam.

Rousseau, Jean-Jacques (1978): Emil oder über die Erziehung, Paderborn: Schöningh.

Salzmann, Christian Gotthilf (1784): Noch etwas über die Erziehung nebst Ankündigung einer Erziehungsanstalt, Leipzig: Crusius.

Schmachtel, Stefanie/Olk, Thomas (2017): »Educational Governance in kommunalen Bildungslandschaften: Empirische Befunde und kritische Reflexionen – eine Einführung«, in: dies. (Hg.), Educational Governance

in kommunalen Bildungslandschaften, Weinheim/Basel: Beltz Juventa, S. 10–51.
Scholz, Gerold (2013): »Über wilde Kinder«, in: Peter Becker/Jochem Schirp/Martin Wollmar (Hg.), Abenteuer, Natur und frühe Bildung, Bsj-Jahrbuch 2012/13, Opladen/Berlin: vbb, S. 97–112.
Trepl, Ludwig (2012): Die Idee der Landschaft. Eine Kulturgeschichte von der Aufklärung bis zur Ökologiebewegung, Bielfeld: transcript.
Warnke, Martin (1992): Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur, München: Carl Hanser.

# Kapitel 1: Das Landschaftliche in Theater und Performance

# Landschaft als Mitspielerin?
## Ortsbezogene Performance in ländlichen Räumen

*Kristin Westphal, Micha Kranixfeld*

> »Jetzt ist alles noch da, jetzt könnt ihr alles noch sehen und hören und darüber sprechen.«
> *(Kind in »Ghostwriting Odenwald«)*

> »Die mögliche Welt ist schon da und korreliert mit uns.«
> *(Haß 2014: 11)*

## 1. Einleitung

Die Zentrierung auf den Anthropos als einzigen Akteur von Geschichte wie Theater ist mit dem Zeitalter des Anthropozäns in Frage gestellt. Unsere Vorstellungen einer Grenzziehung von Natur und Kultur sind überholt. Kunst und Bildung sind herausgefordert, das Verhältnis von Kultur und Natur zu befragen und neu zu denken. Zu beobachten sind verstärkt Praktiken in den Performancekünsten, die sich einer anthropogenen Zukunft widmen. Sie denken urbane, rurale, industrielle Landschaften mit Performance zusammen. Gestein, Meer und Wald sind dann nicht nur Hintergrund für Performances, sondern erscheinen als Kräfte anderer Formen des Lebens, von denen das Menschliche existenziell abhängig ist. Diese Perspektive rührt in ethischer Hinsicht an die Verantwortung für die Kommenden. Im Rahmen unserer fortlaufenden Beobachtung von Kollaborationen zwischen Bewohner*innen ländlicher Räume und Gast-Künstler*innen setzen wir uns mit dem Landschaftsbegriff auseinander und fragen, welche Rolle Landschaft dabei als *Mitspielerin* einnimmt. In den ortsspezifischen Projekten, die wir im Rahmen

des BMBF-Forschungsprojekts »Der Dritte Ort? Künstlerische Residenzen in ländlichen Räumen« (DO_KiL) begleiten, wird Landschaft zum Verhandlungsraum zwischen Generationen, in den menschliche Erfahrung eingeschrieben ist und an dem sich neue Erfahrungen am Schnittpunkt von Kunst, Natur und Bildung herausbilden können (vgl. Waburg et al. 2022).

## 2. Landschaft im Zeitalter des Anthropozäns

Eine Erweiterung des Verständnisses von Landschaft, auf die unter den Bedingungen der Globalisierung planetare Situation, hat zu dem geführt, was heute im 21. Jahrhundert verstärkt unter dem *Zeitalter des Anthropozäns* kritisch diskutiert wird. Die Erweiterung geht einher mit der Erkenntnis, dass wir es mit einer erstmaligen Kreuzung von Erd- und Menschheitsgeschichte zu tun haben, die auf die erste Industrialisierung und die einhergehenden Erfindungen wie die Dampfmaschine datiert wird, und in der kurzen Zeitspanne von nur 150 Jahren zu einem zunehmend irreversiblen Ungleichgewicht für Klima und Biodiversität geführt hat (vgl. Wulf 2020: 191ff.).[1]

Naturlandschaften existieren aus dieser veränderten Perspektive nicht mehr, »sowenig wie eine isolierte Naturgeschichte, so sie auf vielfache Weise vermessen und effizienten Verwertungsstrategien unterworfen sind« (Demuth 2021: 58). Nach Donna Haraway haben wir es – zugespitzt formuliert – mit nicht mehr auseinander zu dividierenden (und beschädigten) »NaturKulturen« (Haraway 2018) zu tun. Das Neudenken von Landschaft führt uns Demuth zufolge zu einem »Modell, das sich löst von der gängigen Auffassung, bei nicht-menschlichen Lebewesen hätte man es mit passiven Größen zu tun, die sich an gewisse Umwelten anpassen müssten« (ebd.: 61). Begreift man aber Flora und Fauna und die vielen anderen Mitwirkungen – darunter auch den Menschen – »als formative Kräfte und aktive Gestalter von Landschaften, lässt sich Landschaft sinnvoll nur als dynamischer Begriff auffassen, der aus dem diskursiven Wechselspiel von natural-sozialem Raum und symbolischem, imaginärem Raum hervorgeht« (ebd.). An diesem Wechselspiel beteiligen sich auch die von uns beobachteten Künstler*innen bei ihrer Arbeit in ländlichen Räumen, die aus dem Bereich der Performance kommend meist

1 Der Begriff ist auf Eugene F. Stoermer und den niederländischen Meteorologen Paul Crutzen zurückzuführen. Er kündigt einen Paradigmenwechsel nicht nur in den Naturwissenschaften an, sondern darüber hinaus in Kultur, Politik, Alltag etc.

interdisziplinär arbeiten. Dafür müssen sie sich über die kulturellen Denk- und Sehtraditionen hinausbewegen, in deren Grenzen Landschaft bislang gedacht wurde.

## 3. Landschaft und Subjekt im »Theater des Menschen« und darüber hinaus

François Jullien (2016) weist darauf hin, dass Landschaft von Anfang an dem Primat der visuellen Wahrnehmung unterworfen wurde. Dieses Primat ergab sich aus der im Europa der Renaissance entwickelten Vorstellung eines spezifischen Subjekt-Objekt-Verhältnisses, das dem wissenschaftlichen Dispositiv dieser Zeit entsprach: Gegenüber standen sich der Mensch »als ein autonomes, zur Initiative befähigtes Subjekt und [eine] von ihm [isolierte] Welt« (Jullien 2016: 26). In dieser Matrix trat der Mensch in der Rolle des »Beobachters« als das »Subjekt« der Freiheit auf, während sich die »Natur«, die die Landschaft als ein »Ob-jekt« darbot, auf der anderen Seite befand (ebd.).

Die Vorstellung einer Spaltung von Betrachter und Welt findet sich auch im bürgerlichen Kunsttheater, das sich zeitgleich entwickelte. Das *Theater des Menschen*[2] bildete sich wie das neuzeitliche vorstellende Denken und das cartesianische Subjekt in den Umbrüchen der Renaissance heraus. Seine spezifische Ausprägung wurde im Theater in architektonischer Hinsicht durch den Umgang mit Perspektivität konturiert (vgl. Müller-Schöll 2019: 72).

> »Das Theater des Menschen ist das durch vielfältige Formen der Disziplinierung gehegte, Programmen der Erziehung auf der Ebene von Spielern und Zuschauern unterworfene, in den Dienst der Vernunft genommene Organon der (bürgerlichen) Aufklärung.« (ebd.: 73)

Ausgegrenzt und tabuisiert wurden andere Theaterformen und Versammlungen. Im antiken Theater hatte Landschaft eine bedeutsame Rolle gespielt, um die Verbindung von Stadt-Land, Zentrum und Peripherie zu markieren und durch eine Offenheit der freien Bühne in die Landschaft hinein das große *Andere* zu bedeuten. In der Neuzeit jedoch verschloss sich der Theaterraum vor der natürlichen Landschaft und damit auch vor der vormals symbiotischen

---

2 Ein Begriff, den Walter Benjamin in seinem Aufsatz zur Sprache verwendet und dem *Theater überhaupt* gegenüberstellt (vgl. Müller-Schöll 2019).

Beziehung zur Natur/Landschaft, die für den Menschen mit Zugehörigkeit und Schutz einherging (vgl. Dreyer 2014; Raddatz 2018; Haß 2020). Hans-Thies Lehmann bezeichnet diese schmerzhafte Trennung als »Geburt des modernen Subjekts« (Lehmann 1991). Im Mittelpunkt steht nun der Mensch, um sich selbst mit Hilfe der Wissenschaften als Herrscher und Baumeister des Seins, seiner inneren wie äußeren Natur, aufzuschwingen und sich in der Folge mit einer schwer berechenbaren Erde konfrontiert zu sehen (vgl. Westphal 2022a).

Die Künste und Bildung bekommen angesichts dessen für Fragen unserer Zukunft – für unser Überleben – einen bedeutsamen Akzent, indem sie herausgefordert sind, unser Verständnis des Verhältnisses von Selbst und Welt, Kultur und Natur neu zu ergründen und zu thematisieren. Aktuelle Diskurse (vgl. Bilstein/Westphal 2019; Bilstein/Zirfas 2017; Aktas 2020; Wulf 2020; Senkbeil et al. 2022) heben derzeit »die Kontingenzen, die Fragilität und Verletztlichkeit unserer Welt hervor, in der wir leben, bevor wir sie denken oder bedenken« (Meyer-Drawe 2018: 42). Schon Hannah Arendt (1958) sprach von einer Erdentfremdung, einer Verkennung von Leiblichkeit und einer Leugnung der Erdverbundenheit, die sie mit der Kategorie *Natalität*[3] einzufangen suchte. Solche Perspektiven sind – wie bei Meyer-Drawe formuliert – mit der Hoffnung verbunden, dass vielleicht dadurch das Selbst zur Anschauung der Welt komme und seinen Blick dafür öffne, dass wir unter Umständen in einer Frist existieren, welche ein Umdenken und ein anderes Handeln verlange (ebd.).

## 4. Landschaft als Mitspielerin in der Performancekunst

Bereits mit der Historischen Avantgarde, in den 1960er-Jahren mit FLUXUS und den Happenings und verstärkt in den 1980er-Jahren, sind zeitgenössische Praktiken im Theater und insbesondere in den Performancekünsten zu beobachten (Live Art, Site-Specific Performance, ortspezifisches Theater, Video- und Audio-Walks oder neue Formen des Landschaftstheaters), die sich teils einer anthropogen ausgerichteten Gegenwart und Zukunft widmen und das im Theater des Menschen Verdrängte oder Vergessene zum Vorschein bringen. Wichtige Impulse gingen von Gertrude Stein, (dem späten) Heiner Müller

3 Natalität, ebenso wie die Mortalität versteht sie als eine Grundstruktur des Daseins, die in sich die Verantwortungsübernahme sowohl zur Gestaltung der eigenen Existenz wie auch der gemeinsam geteilten Welt einschließt.

und Robert Wilson aus. Sie holten Landschaften – jenseits einer Naturalisierung[4] – auf neue Weise für Theater und seine Darstellungspraktiken zurück (vgl. Lehmann 1997; Vujanović 2018; Westphal 2021; Nitschmann/Vaßen 2021; Haß 2022; Gabriel et al. 2022).

Landschaften wie das Meer, Gestein, Gewässer, die Wüste oder der Wald, aber auch urbane Landschaften, Industrielandschaften sind heute nicht nur als Hintergrund und Spielraum für Performances zu sehen, sondern als Kräfte anderer Formen des Lebens, von denen die Menschheit selbst existenziell abhängig ist und bestimmt wird. Im Mittelpunkt einer solchen performativen Praxis steht nicht mehr der Mensch allein, sondern die Auseinandersetzung mit »Lebensverhältnissen, indem sie den materiell erfahrbaren Spielort inszenieren und zugleich zum Schauplatz anderer, imaginärer Räume machen« (Primavesi 2020: 253). Sie lösen sich von der Vorstellung, Landschaft sei ein idealisiertes Bild, ein visuelles Phänomen, das es von einem ausgewählten Standpunkt zu betrachten gelte und auf pittoreske Aspekte reduziert werden könne, und dabei »den Boden, das Territorium, das lebendige Milieu, in das sie sich einfügt, sowie ihre klimatischen Charakteristika« (Pechullon 2020: 107) und ihre kulturellen Ressourcen (vgl. Jullien 2017) oder affektiven Bindungen zwischen dem Menschen und Ort vergesse.

Eine Auseinandersetzung mit dem abendländischen Denken der Repräsentation und dem Weg zu einer anderen, nicht länger vom Standpunkt *des Menschen* geprägten Theaterpraxis vollzieht der Performer und Performanceforscher Mike Pearson der Universität Wales, Aberystwyth. Landschaft ist für ihn weder eine Art und Weise des Sehens, eine Projektion kultureller Bedeutungen, noch ist sie nur als reines Setting einer Performance zu betrachten. Vielmehr zeichne sie sich zuallererst durch den Horizont, den Boden, durch Atmosphäre oder Dinge aus (vgl. Pearson 2010: 94). Weiter schreibt er unter Bezug auf den Raumtheoretiker und Philosophen Edward T. Casey:

> »But landscape is […] also a *sensuous display*, a variegated scene of perception and action. It is a domain of experience; a charged background of affective capacities and tension acting as a catalyst for corporeal practice and performance.

4 In diesem Sinne sei auch verwiesen auf die Arbeiten des Landschaftsbühnenbildners Adolphe Appias aus Hellerau von 1910 bis 1914. Robert Wilson hat das Vorwort zur Neuherausgabe von Appias Schriften verfasst (vgl. Beacham 2006).

> It is a locus of affect: an intensity, a field of awe, irritation or senerity which exceeds, enters into, and rages over the sensations and emotions of a subject who feels; affect thus denotes the shifting mood, tenor, colour of intensity of places and situations. By attaching materialities to affectivities, and perceptions to places, the landscape does not structure a subject but orients a way of living.« (Pearson 2010: 94, Herv. i.O.)

In dieser Sichtweise löst sich ortsspezifische Performancekunst von der Vorstellung, den Aufführungsort (sei es eine Bühne oder ein Wald) bloß als Resultat von menschlichen Platzierungen zu betrachten. Über die Performance gelangt die Situation in den Blick. Sie hat keine klar umrissenen Grenzen, keinen Bühnenhintergrund, der die äußeren Zonen auf ein Zentrum hin organisiert (vgl. ebd.: 142). Auch gibt es nicht den einen günstigen Ort, von dem aus sie anzuschauen wäre. Eine Site-Specific Performance ist eher als Feld, denn als theatrales Objekt zu charakterisieren, dergestalt sie sich von den Als-ob-Bedingungen prästabilisierter Rahmen löst.

Mit der Hervorbringung von Situationen werden Nähe und Distanz, Aktivität und Passivität, Teilnahme und Beobachtung, Aktion und Reflexion, Realität und Fiktion in fließende Übergänge gebracht; mit anderen Worten ausgedrückt: entgrenzt (vgl. Primavesi 2020: 248; Westphal 2022b). Die damit einhergehende Recherchearbeit und reflektierte Beobachtung – vergleichbar mit einer wissenschaftlichen Feldforschung – benötigt die Schärfung der Wahrnehmung für Details und laterale Eindrücke, die dem Randständigen, Unsichtbaren, Abwesenden Raum geben. Ein wesentliches Moment für diese Praxis künstlerischer Topografien, die Ulrike Haß (2014: 363) als »szenische Ökologie« bezeichnet, ist der Einfluss konkreter Orte und deren Umgebung auf die Hervorbringung und Bearbeitung szenischer Situationen. Insbesondere eine Vielfalt an Praktiken des Gehens – »The Art of Walking as an Embodied Practise« (Pearson 2010: 11) – haben dazu beigetragen, Landschaft als Mitspielerin wahrzunehmen.[5] Gehen erscheint dann als eine allgegenwärtige ästhetische Aktivität, als Widerstand gegenüber dem postindustriellen und postmodernen Verlust von Raum, Zeit und Körperlichkeit. Gehen heißt, sich zu orientieren, sich zu verlieren, zu verirren, einzudringen, unterzutauchen, zu wandern, vorwärtszugelangen. Dabei wird erfahren, wie sich

---

5 Vgl. vertiefend zu den Praktiken insbesondere von Audio-Walks bei Primavesi (2020). Althans (2022) geht dem Motiv des Gehens bei Walter Benjamin nach, um es in Beziehung zu einem Audio-Walk zu setzen.

körperliche Rhythmen mit visuellen Ereignissen verknüpfen und wie der Blick mitwandert (vgl. ebd.: 94).

Pearson hebt ein weiteres Moment hervor, wie Landschaft aktiv Einfluss auf die Spielweise nehmen und sie prägen kann: In Landschaft kann auch Erinnerung eingelagert sein, deren Orte, Wege und Pfade die Choreografie einer Performance mit-bestimmen (vgl. ebd.: 95). Die Performance Studies von Pearson gehen daher simultan nicht nur der räumlichen, sondern auch der zeitlichen Dimension nach: »Performance becomes a topographic phenomenon of both natural history and local history.« (Pearson 2006: 3) Für Pearsons Verständnis von Site-Specific Performance sind zusammengefasst grundlegend drei Akteure maßgeblich, die jeweils in ein Verhältnis treten, ineinandergreifen bzw. sich verschränken: Ort, Öffentlichkeit und Theater.

> »The place […] is an active agent – either formally (in architectural or spatial terms) or socially and culturally (in political, ownership or historical terms). […] The public is an active agent and theatre doesn't exist until it/they is/are engaged.« (Pearson 2010: 37)

Eine derartige Performancekunst, wie sie sich im Zuge des *spatial turn* und *topographical turn* herausgebildet hat, führt uns vor, dass sich Selbst- und Weltverhältnisse ständig durchdringen bzw. verflechten und bedingen. Eine scharfe Trennung bzw. Dualismen wie Stadt-Land, lokal-global, Eigenes und Fremdes, Innen-Außen, Natur-Kultur, Subjekt-Objekt, Produktion-Rezeption sind in diesem Denkmodell nicht mehr haltbar.

Für Bildungsprozesse bzw. soziale Prozesse am Schnittpunkt von Kunst, Natur und Bildung heißt das in phänomenologischer Lesart, diese als responsives Antwortgeschehen vor dem Hintergrund einer leiblichen Verwicklung in sozio-kulturelle Lebenswelten in ländlichen Räumen zu begreifen. Bildung ist dann nicht als Aneignungsprozess eines souveränen Subjekts zu verstehen, der ihm mehr oder weniger äußerlich, weil rational, bleibt. Das Subjekt gerät vielmehr in eine doppelte Position: Es ist ein aktives Selbst, sofern es Antworten hervorbringt, indem es sich leiblich-konkret auf das Andere wie hier fokussiert auf die ländliche Kultur/Landschaft einlässt, und es ist zugleich Teil eines Kontextes, dem es sich erfahrend überlässt und über den es nicht vollständig verfügt und gerade nicht auf sich selbst zurückkommt.

## 5. »Ghostwriting Odenwald« – Landschaft als Mitspielerin bei *willems&kiderlen*

Einen solchen Prozess haben die Künstler*innen des Duos *willems&kiderlen* gemeinsam mit Kindern aus der hessischen Gemeinde Lautertal im Rahmen der FLUX-Künstler*innenresidenzen eröffnet. Über drei Jahre hinweg haben sie zunächst nach den Zuschreibungen von Kindheit auf dem Land gefragt, sich im Folgejahr auf die Suche nach dörflichen Nischen begeben und im dritten Jahr den Odenwald und die damit verbundenen Selbstbeschreibungen der Bevölkerung in den Blick genommen.[6] Dabei entwickelte sich über die Zeit ein Netzwerk aus Menschen und Institutionen, die die Arbeit der Künstler*innen durch Gespräche, das Bereitstellen von Ressourcen oder als Performer*innen begleiteten.[7] Die künstlerische Arbeit von *willems&kiderlen* lässt sich mit Melanie Hinz als »Forschendes Theater« beschreiben:

> »Zweck und Probeverfahren sind bei Forschendem Theater auf die forschende Untersuchung impliziter Wissensbestände zur Beantwortung von Forschungsfragen ausgerichtet. Dabei stellt die Aufführung/Performance kein fertiges Endergebnis dar, sondern bietet einen weiteren, nun kollektiven, öffentlichen Reflexionsraum für ein *Forschen aller*.« (Hinz 2018: 99, Herv. i.O.)

So luden die Künstler*innen im ersten Jahr gemeinsam mit Kindern aus der Gemeinde zum Live-Audio-Walk auf den Spuren ihrer Alltagswege und Imaginationsräume ein und versammelten das Publikum im zweiten Jahr im Anschluss an eine Lecture Performance an einer langen Kaffeetafel (s. Abb. 1).

Für den Theaterforschungsprozess im dritten Jahr stellten die behördlichen Auflagen zum Gesundheitsschutz während der Covid19-Pandemie ein Hindernis dar: Der anstelle einer Performance entstandene Film-Essay »Ghostwriting Odenwald« wurde (bislang) nicht öffentlich in der Gemeinde aufgeführt. Da er jedoch mit der gleichen künstlerischen Strategie entstand und zudem als Weiterführung der Residenzen des Vorjahres verstanden werden kann, wird er von uns trotzdem als Teil dieses Prozesses von *willems&kiderlen* eingeordnet.

---

6 Vgl. Sauer 2022. Dokumentationen der drei Projekte sowie der Film »Ghostwriting Odenwald« sind unter https://dielautertalprotokolle.de abrufbar. Vgl. auch FLUX 2022.

7 Siehe zur Frage des notwendigen Vertrauens auch Kranixfeld/Sterzenbach 2022.

*Abb. 1: Lecture Performance »Nischenland« (2019) von willems&kiderlen.*





Wir nähern uns dem Film, den Kim Willems gemeinsam mit Charlotte Bösling umsetzte, vor allem aus dem von Pearson entwickelten Verständnis des Ortsspezifischen. Zu berücksichtigen ist für unsere Analyse darüber hinaus, dass wir es mit einem Film und seiner medialen Verfasstheit zu tun haben und nicht mit der unmittelbaren performativen Praxis im Feld. Das heißt in Anlehnung an Keppler/Peltzer (2019: 2), Filme »als Reaktionen auf das gesellschaftliche Umfeld zu verstehen, in welchem sie entstanden sind« und sie auf ihren – »sei es eher stabilisierenden, sei es eher transformierenden – Beitrag zur Bearbeitung des gesellschaftlichen Sinnvorrats« (ebd.: 5) hin zu untersuchen. Aus diesem Grund informierten die Analyse ergänzend auch Protokolle aus der teilnehmenden Beobachtung während der Drehphase sowie ein Interview mit dem Regisseur Kim Willems. Im Folgenden soll »Ghostwriting Odenwald« anhand von Schlüsselszenen auf die Frage hin untersucht werden, welche Vorstellung von Landschaft hier entwickelt wird und in welcher Weise Mensch und Landschaft in Beziehung gesetzt werden.

## 5.1 Landschaft und Bewegung

Der Odenwald ist eine Mittelgebirgslandschaft in Hessen, die nach der intensiven Ausbeutung lokaler Steinbrüche den Bewohner*innen inzwischen nur noch wenig wirtschaftliche Perspektiven bietet und vor allem als Naherholungsgebiet und Lebensraum dient. In der ersten Einstellung des Films – einer Autofahrt bei Nacht (s. Abb. 2) – ist von der Landschaft zunächst jedoch wenig zu sehen. Wie in David Lynchs Thriller »Mulholland Drive« (2001) legen die Scheinwerfer Teile der Landschaft frei und lassen sie gleich darauf wieder verschwinden.

*Abb. 2: Autofahrt (Screenshot aus »Ghostwriting Odenwald«).*



© Charlotte Bösling 2021

Damit wird sowohl der mysteriös-unheimliche Unterton von »Ghostwriting Odenwald« gesetzt, als auch das Unterwegssein zwischen Personen und Schauplätzen eingeführt, das den Film, aber auch die künstlerische Arbeit in der Gemeinde Lautertal bestimmte. Regisseur Kim Willems bezeichnete Autofahrten als »unabdingbar« (I_4_K[1]: 356)[8], um die für die künstlerische Residenz notwendigen Bewegungen zu realisieren: Das Pendeln zwischen seinem Wohnort Frankfurt a.M. und dem Arbeitsort Gadernheim während der Aufenthalte, sowie das Umherschweifen innerhalb der Gemeinde vom Drehtermin in der Schule oder im Wald zum Interview am Stall oder Steinbruch,

8 Hierbei handelt es sich um eine projektinterne Bezeichnung für die geführten Interviews.

zur Schreibarbeit in der Ferienwohnung. Die erste Einstellung reflektiert diese Arbeitsweise und leitet zugleich darauf hin, dass der Film die Betrachtenden zu verschiedenen Orten und Bewohner*innen der Gemeinde führen wird; von den Enkel*innen zu den Großeltern, vom Wohnzimmer in den Wald, vom Landwirt zum Steinmetz. Dieses Motiv des In-Bewegung-Seins und der damit verbundenen Perspektivwechsel setzt sich fort: »Ghostwriting Odenwald« zeigt die Landschaft des Odenwalds als Ort beständiger Bearbeitung durch den Menschen von der Römerzeit bis in die Steinmetzwerkstätten der Gegenwart. Aber er zeigt auch die Landschaft selbst in Bewegung.

*Abb. 3: Felsenmeer (Screenshot aus »Ghostwriting Odenwald«).*





Immer wieder wechselt der Film zwischen unterschiedlichen Geschwindigkeiten. Mal fegen die Wolken über das Tal hinweg, mal blickt man lange auf scheinbar unbewegliche Steine (s. Abb. 3), die sich jedoch tatsächlich in einer Milliarden Jahre andauernden Bewegung befinden: Das ›Felsenmeer‹ ist aus Erdplattenverschiebungen hervorgegangen und verändert sich durch Erosionen unmerklich, aber beständig.[9] Bemerkenswerterweise erzeugt der Film den Eindruck einer Bewegung durch die Landschaft, obwohl er selbst aus einer Reihe von statischen Aufnahmen besteht, deren Bildausschnitt sich in den einzelnen Einstellungen nicht verändert. Diese Illusion von Bewegung entsteht

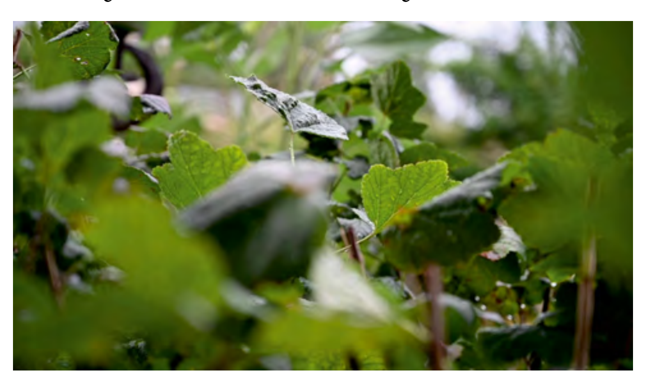
9 In der lokalen Sage wird dieses *Felsenmeer* als Produkt eines Streits zwischen Riesen erklärt, die sich mit den Steinen bewarfen – was zugleich abbildet, wie weit landschaftliche Prozesse menschliche Vorstellungskraft überschreiten.

erst im Schnitt, der Kontraste und Bezüge herstellt. Die Darstellung von Landschaft aus der Zentralperspektive ist in den Einstellungen noch anwesend, aber zugleich durch die Montage schon überschrieben.

### 5.2 Landschaften und Akustik

Das Verlassen der Zentralperspektive zeigt sich auch in einer Reihe von Regenbildern (s. Abb. 4) und Höreindrücken: Der Regen sammelt sich langsam auf einer Fliese, prasselt in den Blättern eines dichten Buschs, fließt eine Bordsteinrinne entlang, erzeugt Rauschen auf dem Asphalt einer Gasse, versickert dumpf im Sportplatz.

*Abb. 4: Regen (Screenshot aus »Ghostwriting Odenwald«)*





Die Montage-Möglichkeiten des Films zeigen einzelne Momente eines Gesamtereignisses, das durch menschliche Wahrnehmung nicht vollständig erfasst werden kann. Der jeweilige Eindruck hängt vielmehr von der Positionierung des Körpers (bzw. der den Körper der Zuschauenden stellvertretenden Mikrofone) innerhalb des Klangereignisses ab. Der Film führt hier vor, wie die Gesamtheit einer Landschaft selbst mithilfe technischer Apparate die Möglichkeiten menschlicher Wahrnehmung übersteigt.

Der Odenwald als akustischer Raum zeigte sich auch während der Dreharbeiten als interessanter Mitspieler: Man hörte Kühe aus großer Weite und aus einer anderen Richtung Metallarbeiten, vermischt mit lauten Rufen von

einem nah gelegenen Spielplatz und dem Grundrauschen der Automobile. Verschiedene Schauplätze des Films durchdrangen sich in diesem Moment gegenseitig. »Ghostwriting Odenwald« greift diese Momente im Schnitt auf, schafft aber Kombinationen und Zusammenhänge, die es vor Ort so nicht zu erleben gab. Dabei mischen die Künstler*innen immer wieder einen bedrohlich-unheimlich klingenden Soundteppich unter die Landschaftsaufnahmen. Der Umgang mit den Klängen – man könnte auch sagen Klanglandschaften – vor Ort ist insofern konsequent, als wir im Anthropozän den Sound der uns umgebenden Landschaften kaum noch erfahren können: Die Theaterwissenschaftlerin und Künstlerin Stefanie Wenner, die seit einiger Zeit auf Wanderschaft durch Ostdeutschland ist, begründet diese Leerstelle mit der »Dominanz der menschlichen Handschrift, oder besser der menschlichen Maschinenführung, als prägende Signatur der Kulturlandschaften« (Wenner/Behrendt 2021: 16).[10] Sie beschreibt einen überwältigenden, menschengemachten Soundtrack, der bis weit in die Wälder die Tiere übertöne (vgl. ebd.). Für die Niederlande beschreibt der Autor Geert Mak, dass die allgegenwärtige Stille in ländlichen Räumen in den 1950er-Jahren verloren gegangen sei (vgl. Mak 1996: 96). Bis dahin hatte es kaum Motoren gegeben; einzelne Geräusche wie das Hämmern des Dorfschmieds oder ein umfallender Eimer waren teils über große Strecken hörbar – das Dorf somit auch eine akustische Einheit innerhalb der Landschaft, die es umgab. Mit der Verbreitung des Motors wurde Stille zu einer historischen Erfahrung, die in weiten Teilen des Westens nur die älteren Generationen noch gemacht haben.

## 5.3 Landschaften und Zeitlichkeit

Unterschiede in der generationalen Erfahrung spielen eine wiederkehrende Rolle in den Arbeiten von *willems&kiderlen*, die in den Vorjahren in Gadernheim nach der Spezifik und Zuschreibungen von Kindheit auf dem Land fragten oder dörfliche Nischen untersuchten. Der Film macht generationale Unterschiede bzw. Differenzen erfahrbar, indem er Kinder Sätze aus Interviews mit ihren Großeltern nachsprechen lässt: Der Film erzielt mit dem Nachsprechen einen Verfremdungseffekt, der die Erinnerung der Großmutter stellenweise aus ihrem zeitlichen Bezug löst. An manchen Stellen wirkt es irritierenderweise so, als sei der große wirtschaftliche Umbruch vor einigen Jahrzehnten, der

10 Sie dazu auch ihren Beitrag in diesem Band.

durch das Ende der lokalen Steinindustrie ausgelöst wurde, eine unmittelbare Erfahrung des Kindes selbst, an anderen so, als sei der Inhalt der Sätze, die gesprochen werden, vom Kind gar nicht verstanden und nur aufgesagt. Regisseur Kim Willems beschreibt dies im Interview so:

> »Die Leute, die da sprechen, durch die sprechen irgendwie noch andere Zeiten mit, durch die sprechen irgendwie andere Biografien mit. Da steht nicht nur diese Person einzeln, sondern die ist eingebettet in so'n größeren zeitlichen Kontext.« (I_4_K[2]: 59–63)

Das betrifft auch die Großeltern, die im Film neben eigenen Erinnerungen auch zwei Sagen und ein Volkslied vortragen, in denen sich Erfahrungen vorhergehender Generationen spiegeln, an die sie anknüpfen konnten. Doch welche Erinnerung, welche Tradition der Großeltern ist noch relevant für eine vor der Kulisse der Klimakatastrophe aufwachsende Generation? Wirken Heimatlieder, wie das über den schönen Odenwald, in dem man seine letzte Ruhe finden möchte, aus junger Perspektive nicht zynisch? Erzählt die unterhaltsame Sage von einem Streit über die Nutzung einer Lichtung aus heutiger Sicht nicht vor allem von der lange zurückreichend menschlichen Ausbeutung der Natur? Das im Film dargestellte Verhältnis von Großeltern und Kindern rückt die Frage der Weitergabe und des Erbes auf eine Weise in den Blick, in der die Brüche des Strukturwandels ländlicher Räume, und wie sie das Generationenverhältnis prägen, spürbar werden. Der erzählerische Kniff des Films besteht nun darin, das Generationenverhältnis durch die zeitliche Perspektive des Lebens auf der Erde an sich zu rahmen:

> »Spätestens in 6,7 Milliarden Jahren wird die Sonne ihre größte Ausdehnung erreicht haben und alles Wasser auf der Erde wird verdampfen und einen toten Planeten Erde zurücklassen.« (Kind in »Ghostwriting Odenwald«)

Aus dieser zeitlichen Perspektive erscheint Vergänglichkeit unvermeidlich. »Jetzt ist alles noch da«, verkündet entsprechend die Kinderstimme, gleichsam als Ghostwriterin des Odenwalds (s. Abb. 5). »Jetzt könnt ihr alles noch sehen und hören und darüber sprechen.«

Der Film endet schließlich mit der gleichen Einstellung, mit der er begonnen hat, die man nun aber schon anders lesen könnte: als Fahrt durch eine Welt ohne Sonne (s. Abb. 2). Durch die Wiederholung eröffnet der Film die Möglichkeit, ihn als Loop zu betrachten. Er bietet eine Lesart an, die auch unser Ver-

ständnis veränderte. Sahen wir den Film zunächst innerhalb der Rahmung der Künstler*innen als

> »eine mehrgenerationale Begegnung, in der die Erzählungen, Erinnerungen, Lebensgeschichten und Umbruchserfahrungen einer älteren Land-Generation erforscht, gesammelt und anschließend von einer jüngeren Generation performativ angeeignet und in Szene gesetzt werden« (willems&kiderlen 2021: o.S.),

trat nach mehrmaligem Sehen des Films die Landschaft selbst mehr hervor. Die damit einhergehenden Wechselwirkungen und Bezüge werden von uns mit dem Fokus entlang der Parameter Körper, Bewegung, Raum, Akustik und Zeitlichkeit reflektiert.

*Abb. 5: Kinder (Screenshot in Graustufen aus »Ghostwriting Odenwald«).*



© Charlotte Bösling 2021

## 6. Fazit

In »Ghostwriting Odenwald« kommt Landschaft in ihren vielfältigen Schichten als sich wandelndes, akustisches und zeitliches Phänomen mit den Mitteln des Films zur Darstellung und gibt den Odenwald als einen eigenständigen Akteur zu erkennen. Die vielen Bezüge auf die Ortsgeschichte, regionale Mythen und lokale Schauplätze können den Film vor allem für ein lokales Publikum als

Perspektivverschiebung erlebbar machen. Eine Verschiebung, die quer zu den dominanten Erzählungen des wirtschaftlichen Niedergangs der Steinindustrie oder dem Romantischverklärten des Odenwald-Marketings verläuft, die beide die Landschaft auf eine Funktion als Nutzungsobjekt des Menschen begrenzen. »Ghostwriting Odenwald« dagegen legt den Betrachtenden nahe, das Unheimliche, Unzugängliche der Landschaft, in der wir leben, mitsamt der eigenen Abhängigkeit und Endlichkeit unseres Daseins schätzen zu lernen. Darin liegt keine romantisch anmutende Traurigkeit, kein mahnendes Wort, sondern eher ein Gefühl, das Carl Lavery als »a kind of exhilaration and joy in mutability and transformation« (Lavery 2019: 264) beschreibt.

Die künstlerische Arbeit von *willems&kiderlen* bewegt sich in ähnlicher Richtung wie eine ganze Reihe von Ansätzen in Kunst, Kultur und Bildung, die gegenwärtig an der Entwicklung veränderter Landschaftsverständnisse und -darstellungen arbeiten (vgl. Anders 2018; Hissnauer/Stockinger 2021). In der deutschen Literatur etabliert sich z.B. derzeit das aus den USA stammende Genre *Nature Writing*, das in der Beschreibung von Naturphänomenen immer das eigene Verhältnis mitreflektiert, woraus sich potentiell ein Landschaftsverständnis entwickeln kann, »das Natur nicht lediglich entlegen hinter Dörfern in ruralen Regionen, sondern als uns umgebend begreift – als Mitwelt statt Umwelt und wir selbst ein Teil davon« (Braun/Rosenthal 2021: 195).

Für eine künstlerische Transformation, die Landschaft als *Mitwelt* und wie wir hier als *Mitspielerin* versteht, bedeutet es, da, wo sich das Ländliche verändert, das Landschaftliche neu zu betrachten, und umgekehrt. Die Notwendigkeit dafür ergibt sich nicht zuletzt aus den eingangs beschriebenen gegenwärtigen Herausforderungen, das Verhältnis des Menschen zu Natur und Kultur grundlegend umzudenken. Die Perspektive auf Landschaft als Mitspielerin in den partizipativ angelegten ortsbezogenen Performances am Schnittpunkt von Kunst, Natur und Bildung kann dabei kulturelle Bildung in ländlichen Räumen neu und anders akzentuieren.

## Quellen

Althans, Birgit (2022): »Un-Heimlichlichkeit der Kinder im Theater: Still Out There & Das Bucklicht Männlein«, in: Kristin Westphal et al. (Hg.), KIDS ON STAGE, S. 139–159.

Aktas, Ulas (2020) (Hg.): Vulnerabilität: Pädagogisch-ästhetische Beiträge zu Korporalität, Sozialität und Politik, Bielefeld: transcript.

Anders, Kenneth (2018): »Es geht um Freiheit. Über die ländliche Kultur als Gegenstand öffentlicher Förderung und eine Kulturelle Bildung als Landschaftliche Bildung«. URL: https://www.kubi-online.de/artikel/geht-um-freiheit-ueber-laendliche-kultur-gegenstand-oeffentlicher-foerderung-kulturelle (09.02.2023).

Arendt, Hannah (1958): Vita activa oder vom tätigen Leben, München: Piper Verlag.

Beacham, Richard C. (2006): Adolphe Appia. Künstler und Visionär des modernen Theaters, Berlin: Alexander Verlag.

Bilstein, Johannes/Zirfas, Jörg (2017): »Diesseits und Jenseits der Ökonomie oder: Zum Geben und Nehmen in der Erziehung«, in: dies. (Hg.), Das Geben und Nehmen. Pädagogisch-anthropologische Zugänge zur Sozialökonomie, Weinheim/Basel: Beltz Juventa, S. 7–39.

Bilstein, Johannes/Westphal, Kristin (2019): Tiere. Pädagogisch-anthropologische Reflexionen, Wiesbaden: VS Springer.

Braun, Peter/Rosenthal, Caroline (2021): »Sehnsuchtsort Natur. Von Ralph Waldo Emerson bis Peter Wohlleben: Schreiben über Natur in den USA und in Deutschland«, in: Werner Nell/Marc Weiland (Hg.), Gutes Leben auf dem Land? Imaginationen und Projektionen vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Bielefeld: transcript, S. 167–197.

Demuth, Volker (2021): »Landschaftsentfaltung«, in: Lettre International 135, S. 52–62.

Dreyer, Matthias (2014): Theater der Zäsur. Antike Tragödie im Theater seit den 1960er Jahren, München: Fink.

FLUX (2022): Residenzen. URL: https://flux-hessen.de/residenzen (26.11.2022).

Gabriel, Leon et al. (2022): »Elements Matter: New Relationalities in Colonial Modernity«, in: The Nordic Journal of Aesthetics. Vol. 31, No. 64: Aesthetics Relations, Routledge, S. 25–45, doi:10.7146/nja.v31i64.134219 (02.09.2023).

Haß, Ulrike (2014): »Von der Schau-Bühne zur Architektur und über das Theater hinaus. Raumbildende Prozesse bei Sabbatini, Torelli, Pozzo und Appia«, in: Ulrike Haß/Norbert Otto Eke/Irina Kaldrack (Hg.), Bühne. Raumbildende Prozesse im Theater, Paderborn: Fink, S. 345–370.

Haß, Ulrike (2020): Kraftfeld Chor, Berlin: Theater der Zeit.

Haß, Ulrike (2022): »Unerklärliches Felsgebirge. Chor der Steine«, in: Lettre Internationale 136, S. 96–102.

Haraway, Donna (2018): Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chtuluzän, Frankfurt a.M.: Campus.

Hinz, Melanie (2018): »Forschendes Theater als Transfer impliziten Wissens. Von der Recherche zur Performance«, in: Melanie Hinz et al. (Hg.), Forschendes Theater in Sozialen Feldern. Theater als Soziale Kunst III, München: kopaed, S. 81–102.

Hissnauer, Christian/Stockinger, Claudia (2021): »Gutes Leben in der Uckermark – intermedial. Gegenwärtige Narrative des Provinzerzählens und ein allgemeines Modell medialer Raumproduktion«, in: Werner Nell/Marc Weiland (Hg.), Gutes Leben auf dem Land? Imaginationen und Projektionen vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Bielefeld: transcript, S. 141–165.

Jullien, François (2016): Von Landschaft leben oder Das Ungedachte der Vernunft, Berlin: Matthes&Seitz.

Jullien, François (2017): Es gibt keine kulturelle Identität. Wir verteidigen die Ressourcen einer Kultur, Berlin: Matthes&Seitz.

Keppler, Angela/Peltzer, Anja (2019): »Die soziologische Filmanalyse – Relevanz, Vorgehen und Ziel«, in: Alexander Geimer/Carsten Heinze/Rainer Winter (Hg.), Handbuch Filmsoziologie, Wiesbaden: Springer VS, S. 1–18.

Kranixfeld, Micha/Sterzenbach, Barbara (2022): »Eine Frage des Vertrauens. Aushandlungen von Macht in Anbahnungsprozessen partizipativer künstlerischer Residenzen in ländlichen Räumen«, in: Friederike Falk/Eliana Schüler/Isabelle Zinsmaier (Hg.), Zeitgenössische Theaterpädagogik. Macht- und diskriminierungskritische Perspektiven, Bielefeld: transcript, S. 97–112.

Lavery, Carl (2019): »How Does Theatre Think Through Ecology?«, in: Martina Bleeker et al. (Hg.), Thinking Through Theatre and Performance, London: Bloomsbury, S. 257–269.

Lehmann, Hans-Thies (1991): Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie, Stuttgart: Metzler.

Lehmann, Hans Thies (1997): »From Logos to Landscape«, in: Contemporary Dramaturgy, Performance Research 2(1), S. 55–60.

Mak, Geert (1996): Wie Gott verschwand aus Jorwed. Der Untergang des Dorfes in Europa, München: btb.

Meyer-Drawe, Käte (2018): Die Welt als Kulisse. Übertreibungen in Richtung Wahrheit, Paderborn: Ferdinand Schöningh Verlag.

Müller-Schöll, Nikolaus (2019): »Über Theater überhaupt und das Theater des Menschen«, in: Leon Gabriel/Nikolaus Müller-Schöll (Hg.), Das Denken der Bühne. Szenen zwischen Theater und Philosophie, Bielefeld: transcript, S. 59–80.

Nell, Werner/Weiland, Marc (Hg.) (2021): Gutes Leben auf dem Land? Imaginationen und Projektionen vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Bielefeld: transcript.

Nitschmann, Till/Vaßen, Florian (2021) (Hg.): Heiner Müllers KüstenLANDSCHAFTEN. Grenzen – Tod – Störung, Bielefeld: transcript.

Pearson, Mike (2006): In Comes I. Performance, Memory and Landscape, London: Palgrave Macmillan.

Pearson, Mike (2010): Site-Specific Performance, London: Palgrave Macmillan.

Pelluchon, Corine (2020): Wovon wir leben. Eine Philosophie der Umwelt und Ernährung, Darmstadt: wbg.

Primavesi, Patrick (2020): »Situationen: Öffentliche Räume dramaturgisch denken«, in: Sandra Umathum/Jan Deck (Hg.), Postdramaturgien, Berlin: Neofelis, S. 246–268.

Raddatz, Frank M. (2018): »Bühne und Anthropozän«, in: Lettre International 122, Berlin, S. 66–73.

Sauer, Ilona (2022): »Passagen: Gehen – Weitergehen. Künstlerische Positionierungen in der Arbeit mit Kindern und Jugendlichen in den FLUX-Residenzen«, in: Kristin Westphal et al. (Hg.), KIDS ON STAGE, S. 339–354.

Senkbeil, Thomas/Bilgi, Oktay/Mersch, Dieter/Wulf, Christoph (Hg.) (2022): Der Mensch als Faktizität. Pädagogisch-anthropologische Zugänge, Bielefeld: transcript.

Vujanović, Ana (2018): »Landscape dramaturgy: Space after perspective«, in: Ingri Midgard Fiksdal (Hg.), Thinking alongside, Oslo: The Oslo National Academy of The Arts, S. 159–170.

Waburg, Wiebke/Westphal, Kristin/Kranixfeld, Micha/Sterzenbach, Barbara (2022): »Künstlerische Residenzen als Impulse in ländlichen Räumen? Theoretische und empirische Annäherungen«, in: Martin Büdel/Nina Kolleck (Hg.), Forschung zu ländlichen Räumen in der kulturellen Bildung, Weinheim/Basel: Beltz Juventa, S. 265–279.

Wenner, Stefanie/Behrendt, Eva (2021): »Das Verhältnis von Natur und Kultur neu erzählen«, in: Theater heute 6, S. 14–17.

Westphal, Kristin (2021): »Atopien. Ortsbezogene Performance als raumbildender Prozess«, in: Kristin Westphal/Johannes Bilstein/Ursula Stenger (Hg.), Körper denken. Erfahrungen nachschreiben (= Räume in der Pädagogik, Band 11), Weinheim/Basel: Beltz Juventa, S. 76–85.

Westphal Kristin (2022a): »Bauen nach Katastrophen. Theater und Anthropozän am Beispiel einer Performance mit Kindern«, in: Thomas Senkbeil et al.

(Hg.), Der Mensch als Faktizität. Pädagogisch-anthropologische Zugänge, Bielefeld: transcript, S. 247–264.

Westphal, Kristin (2022b): Ortsbezogene Performance als raumbildender Prozess. Am Beispiel der künstlerischen FLUX-Residenz Vogelsberg-studio. URL: https://www.kubi-online.de/artikel/ortsbezogene-performance-raumbildender-prozess-beispiel-kuenstlerischen-flux-residenz (09.02.2023).

Westphal, Kristin/Althans, Birgit/Dreyer, Matthias/Hinz, Melanie (2022) (Hg.): KIDS ON STAGE. Andere Spielweisen in der Performancekunst. transgenerational. transkulturell. transdisziplinär (= Theater. Tanz. Performance, Band 7), Bielefeld: Athena/wbv.

willems&kiderlen (2021): Die Lautertal Protokolle. URL: https://dielautertalprotokolle.de (09.02.2023).

Wulf, Christoph (2020): Bildung als Wissen vom Menschen im Anthropozän, Weinheim/Basel: Beltz Juventa.

## Filme

Mulholland Drive (USA 2001, R: David Lynch).

Ghostwriting Odenwald (DE 2021, R: Kim Willems).

# Landschaft als Spielort, Spielpartner und fremde Nähe

## Theater/Performance in Landschaften unter einer Perspektive von Bildung

*Ute Pinkert*

## 1. Landschaft und Theater

Vor dem Hintergrund einer grundsätzlichen Befragung der Positionierung des Menschen als zentraler und finaler Bezugspunkt, die sich im Theater in der ›Sesshaftigkeit‹ des zentralperspektivischen Blickes materialisiert (vgl. Wesemann 2022), wird das Verhältnis der darstellenden Kunst zu Landschaft gegenwärtig wieder neu verhandelt. Von daher möchte im Folgenden aktuelle Formen von Theater und Performance in Landschaften daraufhin untersuchen, welche Bilder bzw. Konzeptionen von ›Landschaft‹ und damit welche Beziehungen zwischen Menschen und natürlicher Umgebung darin gestaltet werden. Mich interessieren besonders Formen darstellender Kunst, die aus den Theatern (auch den Freilichttheatern[1]) in ländliche Räume[2] ausziehen und damit neue Sichtweisen, oder besser Erfahrungsweisen, dessen, was wir

1 Konventionelle Freilichtbühnen, so die These, fixieren das Verhältnis zwischen Darsteller*innen, Zuschauenden und Landschaft entsprechend der Bühnensituation eines Theaterhauses. Landschaft wird hier zur natürlichen Kulisse, welche die Bühnenhandlung durch ihre materiellen Gegebenheiten (z.B. Gebäude, Felsen, Vegetation und Wetter) rahmen und atmosphärisch unterstützen soll. Mit Martin Bieri (vgl. Bieri 2012: 307) gehe ich davon aus, dass in dieser Art konventionalisierten Freilichttheatern auf der Basis eines anthropozentrischen Weltbildes ein essentialistisch verkürzter und/oder exotisierender Naturbegriff vertreten wird.

2 Der Begriff der ›ländlichen Räume‹ fungiert hier als eine Art Platzhalter für die verschiedenen Konzepte. Er soll vor allem deutlich machen, dass es sich bei den untersuchten Beispielen nicht um urbane Räume handelt.

kulturell unter ›Landschaft‹ verstehen, erproben. Ich gehe davon aus, dass die konzeptionellen Voraussetzungen und angewandten Praxen dieser Theater/Performanceprojekte hinsichtlich ihrer implizierten Selbst- und Weltverhältnisse für die Teilnehmenden bildende Wirkungen haben können. Indem ich in Bezug auf das Bildungsverständnis auf das verallgemeinernde Modell eines transformativen Bildungsbegriffes nach Koller[3] zurückgreife, möchte ich konkret untersuchen, welche Potentiale in den jeweiligen Theater- oder Performanceprojekten für die Transformation des Verhältnisses der Teilnehmenden zu ›Landschaft‹ eröffnet werden. Mich interessieren dabei vor allem die Strategien, die seitens der Initiator*innen der jeweiligen Projekte für eine Auseinandersetzung der Teilnehmer*innen mit ›Landschaft‹ vorgeschlagen werden. Da die Komplexität dieser Strategien meinen Rahmen sprengen würde, greife ich zur Vereinfachung auf ein Modell ästhetischer Bildung von Martin Seel zurück, das dieser 2007 in einem kurzen Aufsatz entwickelt hat. Sein Anliegen ist es, die Spezifik ästhetischer Bildung im Unterschied, wenn nicht im Gegensatz zu einer auf »fraglose Orientierungen« (Seel 2008: 280) ausgerichteten allgemeinen Bildung zu fassen. Seel begründet diese Spezifik nicht in bestimmten Gegenständen (der Kunst), sondern im Vorhandensein von zwei »Formen ästhetischer Herstellung und Wahrnehmung« (Seel 2008: 278), die sich innerhalb eines »ästhetischen Bewusstseins« als spezifische »Zweiheit seiner Grundeinstellungen« (ebd.: 279) beschreiben lässt:

> »Ästhetische Praxis […] kann beides sein: Form der Intensivierung der Teilnahme an jeweiligen Lebensformen, zugleich Form der Distanzierung von dieser Teilnahme. Und wenn unser Kriterium zutrifft, soll sie auch beides sein. Ästhetische Erziehung[4] wäre demnach der Versuch, die Fähigkeit sowohl zur anschaulichen Identifikation mit Aspekten der gelebten Wirklichkeit als auch zur sinnenfälligen Durchbrechung ihrer Deutungs- und Handlungsmuster zu stärken.« (Ebd.)

---

3 Der bildungstheoretische Ansatz nach Hans-Christoph Koller begreift verallgemeinert Bildung »als einen Prozess der Transformation grundlegender Figuren des Welt- und Selbstverhältnisses angesichts der Konfrontation mit neuen Problemlagen« (Koller 2018: 17).

4 Im vorliegenden Text nutzt Martin Seel die Begriffe ›ästhetische Bildung‹ und ›ästhetische Erziehung‹ in synonymer Weise, womit die für die theaterpädagogische Fachtheorie wesentliche Unterscheidung zwischen ›Bildung‹ und ›Erziehung‹ (vgl. Pinkert 2021: 43f.) nivelliert wird.

Ich werde also danach fragen, welche Strategien »ästhetischer Herstellung und Wahrnehmung« (ebd.: 278) von Intensivierung und von Distanzierung sich in den untersuchten Formen von Landschaftstheater finden lassen, wer damit angesprochen werden soll und welche Verhältnisse zwischen den jeweiligen Teilnehmenden und einem ländlichen Raum darin etabliert oder erprobt werden.

## 2. Populäres Landschaftstheater

Als erstes möchte ich mich einem Landschaftstheater widmen, das aufgrund seiner großen Zahl an Beteiligten und der Aufführungsdichte eine große Popularität genießt. Dessen bekanntester Vertreter (und Begründer) ist der Regisseur Uli Jäckle, der seit 1996 mit dem Team des Theaters *ASPIK* jeweils einmal im Jahr mit zahlreichen Laiendarsteller*innen in Kooperation mit dem *Forum für Kunst und Kultur* in Heersum in der Hildesheimer Börde ein Landschaftstheaterprojekt erarbeitet. Es handelt sich hierbei um ein spektakuläres Theaterereignis, das unter freiem Himmel stattfindet, sich als Volkstheater versteht und die »Landschaft als Bühnenbehauptung nutzt« (Jäckle 2009 nach Bieri 2012: 318). Mitwirkende sind bis zu 250 Laienschauspieler*innen aus einer ausgewählten Ortschaft im ländlichen Raum, deren jeweilige Gegebenheiten und deren unmittelbare Umgebung den Spielort bilden. Die Stücke sind Eigenproduktionen, welche Stoffe und Motive oft populärkultureller Vorbilder nutzen, sich aber immer auch auf lokale Eigenheiten beziehen. Die Aufführungen setzen sich aus einzelnen Episoden zusammen, die an verschiedenen Schauplätzen überwiegend im Freien stattfinden, so dass sich das Publikum diese Aufführungen buchstäblich erwandern muss. Landschaftstheater bei Jäckle ist damit mit der Kunst des Spazierens verbunden (vgl. Burkhardt 2006). Das jeweilige Theaterereignis dauert drei bis vier Stunden, die zurückgelegte Strecke liegt zwischen einem und fünf Kilometern. Landschaft bekommt damit eine mobilisierende Funktion. Nach Jäckles eigener Aussage geht es bei diesem Theater nicht in erster Linie um Kunst, sondern um das Gemeinschaftsgefühl, das »über die intensive körperliche Beteiligung [aller Akteure] am Raumerlebnis hergestellt wird« (Bieri 2012: 322).

Zwischen 2012–2014 hat Jäckle mit *ASPIK* zusammen mit dem Staatsschauspiel Dresden im Rahmen des Doppelpass-Programms der Bundeskulturstiftung zwei Großprojekte im ländlichen Raum von Sachsen entwickelt. Aus dieser Zusammenarbeit ging der Verein *SandsteinSpiele e.V.* hervor, der

seit 2016 nach den gleichen Prinzipien in der Sächsischen Schweiz Landschaftstheater macht. Weitere Projekte dieser Art finden sich – so meine Internetrecherche – in Bad Düben und im Südschwarzwald.[5] Ich möchte diese Form des Landschaftstheaters systematisch als ›populäres Landschaftstheater‹ zusammenfassen.

Populäres Landschaftstheater richtet sich primär an (alle) Einwohner*innen eines lokalisierbaren ländlichen Raumes und Besucher*innen aus dem regionalen und überregionalen Umkreis. Der Landschaftsbegriff dieser Theaterform begreift Landschaft in ihrem Doppelcharakter als visuelles Konstrukt – »Das Bühnenbild ist die Landschaft, ein Schloss, eine lokale architektonische Gegebenheit usw.« (Jäckle 2011: 33) – als auch als sozial bestimmtes Phänomen: »Diese [Landschaft] sollte nicht nur Kulisse, sondern maßgeblich in die Handlung einbezogen sein« (ebd.). Produktionsästhetisch geht es hier um Orte, die für die lokalen Spieler*innen eine Bedeutung haben, also ›ihre‹ Landschaft ausmachen:

> »Landscape denotes the interaction of people and place: a social group and its spaces, particularly the spaces to which the group belongs and from which its members derive some part of their shared identity and meaning.« (Groth o.J. nach Chaudhuri 2005: 25)

Vor dem Hintergrund des oben skizzierten Fokus auf transformative Bildung lässt sich im populären Landschaftstheater Intensivierung als eine Annäherung an den eigenen Lebensraum im Modus von Theater beschreiben: Das pragmatische Alltagsverhältnis, das die Akteure dieser Ereignisse zu ihrer Umgebung haben, wird durch die Verwandlung derselben in Spielorte ästhetisiert, indem immer wieder aufs Neue nach dem stimmigsten Zusammenspiel von szenischer Handlung und den Gegebenheiten der Landschaft gesucht werden muss. Diese Form der Annäherung lässt sich sozialpsychologisch mit der Transformation von Landschaft im Sinne eines vorrangig visuell wahrgenommenen Raumausschnittes zu einem ›Place‹ als einem aus der Innensicht in prozesshafter Weise wahrgenommenen Lebensraum beschreiben (vgl. Claßen 2016: 38). Die theatrale Hinwendung zu Alltagsorten, aber auch zur

5 Die Plattform *raum4 – Netzwerk für künstlerische Alltagsbewältigung* realisiert gemeinsam mit dem Bildungscampus der Stadt Bad Düben das Theaterprojekt *LANDschafft-THEATER Bad Düben* über eine Projektgruppe vor Ort. Ob diese Initiative nach den gleichen Prinzipien arbeitet, lässt sich aus der Internetpräsenz nur bedingt erschließen.

lokalen Umgebung der Spieler*innen, setzt damit auf eine kollektiv vollzogene (Wieder-)Aneignung von Räumen im Sinne einer lokalen Identität. Place würde sich hiermit vor allem in seinem Wechselspiel zwischen ›locations‹ als geografisch determiniertem Ort und ›locale‹, als »einer Konzentration von sozialen Verbindungen, Beziehungen sowie sozialen Praktiken« verstehen (vgl. Agnew 1987 Kearns und Gesler 1998 nach Lengen 2016: 186). Dabei wird von den Initiator*innen dieser Projekte großes Gewicht darauf gelegt, dass die Herausbildung dieser ›Places‹ innerhalb der Theaterpraxis in einer ›offenen‹ Beziehung mit Menschen, die das Ensemble der ›Einheimischen‹ von ›außerhalb‹ ergänzen, vor sich geht.[6]

Neben dieser Annäherung als Ermöglichung der Herausbildung oder Festigung eines gruppenbezogenen Place lassen sich in dieser Theaterform aber auch verschiedene Formen von Distanzierung finden. Auf der inhaltlichen Ebene ergeben sich diese durch Fiktionalisierungen. So wird in diesem Landschaftstheater das Alltägliche nicht dokumentarisch aufbereitet, sondern mit einem starken fiktionalen Element konfrontiert: z.B. der Landung von Außerirdischen, der Ankunft und unberechenbaren Aktivität einer Heldenfigur oder einer allegorischen Figur usw. Auf dramaturgischer Ebene ist diesem Landschaftstheater als einem Stationentheater prinzipiell eine epische Struktur eingeschrieben, die auch für die Spielenden mit einem Wechsel zwischen Spielen und Wege-Zurücklegen verbunden ist. Entscheidend für die Strategie von Distanzierung ist jedoch die Spielweise, die durch eine professionelle Regie und beteiligte professionelle Darsteller*innen ermöglicht wird. In Anlehnung an Sascha Willenbachers Beschreibung des Theaterverständnisses von Künstler*innen im Bildungsprojekt *Jump and Run* möchte ich hier den Begriff des strategischen Dilettierens nutzen. Strategisches Dilettieren beruht auf einem nicht handwerksdominierten, sondern auf einem selbstreflexiven Theaterbegriff und setzt damit die »Kenntnis tradierter und aktueller Theaterformen, Diskurse und Kunstpraktiken voraus, um auf Produktionsebene selbstreflexiv und eben dadurch auf Rezeptionsebene diskursiv wirksam

6 So war ein wesentliches Motiv für die Initiierung von Landschaftstheaterprojekten in der Sächsischen Schweiz durch das Staatsschauspiel Dresden der wachsende Einfluss von rechtsradikalen Kräften in dieser Region. Vor dem Hintergrund der hier verwendeten Begriffe könnte man deren Ziel als Etablierung von hermetisch geschlossenen ›Places‹ auf der Basis der Konstruktion einer nationalen oder auch ›rassischen‹ Identität beschreiben.

werden zu können« (Willenbacher 2016: 223). Strategisches Dilettieren interessiert sich für die Ränder zwischen den Kunstgattungen, für die Grenzen zwischen Kunst und Nicht-Kunst und ignoriert die Grenzziehung zwischen Schauspiel, Pop, Show, Muscial und Trash. Die Darsteller*innen werden dementsprechend in ihrer Tendenz zu einer laienhaften am Rollenspiel orientierten Spielweise immer wieder unterbrochen und zu einer spielerischen Übertreibung, Überzeichnung, zur Nutzung von musikalischen, chorischen und choreografischen Darstellungsweisen angeregt. Crossgender-Besetzungen und Inklusion nicht-normativer Körperbilder und Identitäten sind dabei selbstverständlich und werden bewusst eingesetzt. Wesentlich ist der Spielspaß der nicht-professionellen Darsteller*innen (vgl. Jäckle 2011: 33). Um den über die Produktion hinweg zu erhalten, sind die beteiligten Profis stärker eingebunden: Sie »erarbeiten tagsüber Szenen für die Mitspieler, die dann abends gemeinsam umgesetzt werden« (ebd.). Das populäre Landschaftstheater basiert damit auf professionellen Inszenierungsstrategien und professionellem Management. Obwohl aufgrund der vielen Spielorte und Beteiligten simultan und partizipativ in einzelnen Projektgruppen geprobt werden kann, braucht es eine starke Regieposition, die die Ereignisse auf ihre Wirkung für Zuschauende hin inszeniert. Strategisches Dilettieren zielt hier weniger auf die Originalität und Kunsthaftigkeit des Ereignisses und auch nicht auf die Kreation eines neuen Verständnisses von ›Landschaft‹. Im Mittelpunkt steht vielmehr die Erzeugung einer Situation, »in der die in der Aufführung gemeinsam von allen Teilnehmenden – Partizipierenden – hervorgebrachte Wirklichkeit [im Zentrum steht]« (Lehmann 2011 nach Willenbacher 2016: 223). Im populären Landschaftstheater wird diese ›gemeinsame Wirklichkeit‹ nicht auf das Verhältnis zwischen Darstellenden und Zuschauenden beschränkt, sondern auf ein intensiviertes wie verfremdetes ›gemeinsames‹ Erleben der lokalen Landschaft zurückgeführt.

> »Man hat immer das Gefühl, dass der Inhalt eher sekundär ist. Das Erlebnis ist das absolut Primäre für die Leute. In der freien Natur zu sein, sich gemeinsam etwas anzugucken, was über eine ganz große Fläche verteilt ist. Das ist ein sehr sinnlicher Anspruch – auch vom Publikum her. […] Unsere Unterhaltungskunst muss etwas sein, was kein Theater machen kann. Deshalb: Runter von der Bühne! Die ganze Welt ist eine Bühne – wir sind hier im Dorf, und hier spielt es. […] Wir wollen beweisen – auch den Leuten, die mitmachen –, dass Kunst zum Alltag gehören kann.« (Jäckle 2001 nach Bieri 2012: 322)

Das populäre Landschaftstheater bei Jäckle und anderen wäre in seiner Ausrichtung demnach als »sozial-animatorisch« (Bieri Jahr: 322) zu bezeichnen. Indem Landschaft hier vor allem als sozialer Raum erscheint, der durch soziale Praktiken erzeugt wird, setzt dieses Landschaftstheater auf Aktivierung von Spielenden und Zuschauenden. Die Zuschauenden dieser Theaterform werden zu ›Spaziergängern‹, die sich eine Landschaft auf neue Weise handelnd erschließen, aber letztendlich auf bewährte Praktiken einer semiotischen Deutung von Landschaft zurückgreifen (vgl. Burckhardt 2006: 20f.). Die Teilnehmenden werden über am Rollenspiel ansetzende und künstlerisch verfremdende Verfahren auf andere Weise in Beziehung gebracht: zueinander, zu ihrer räumlichen Umgebung und zu den Besucher*innen. ›Ihre‹ Landschaft wird ihnen auf neue Weise vertraut und gleichzeitig zu einem Ort anderer Möglichkeiten.

Im Hinblick auf den Fokus von transformativer Bildung nach Koller (s.o.) sehe ich eine Gefahr der Einschränkung der Bildungspotentiale, wenn die künstlerische Dimension einer verfremdenden Spielweise zugunsten einer Ästhetisierung des bespielten Lebensraumes vernachlässigt wird. Dies kann leicht passieren, zum Beispiel wenn diese Theaterform (kultur)politischen Zwecken im Sinne einer Nutzung von regionalen Identifikationen für bestimmte Entwicklungsprozesse (vgl. Impulspapier 2020: 8) untergeordnet wird. Das populäre Landschaftstheater changiert damit immer zwischen Affirmation und Kritik konventioneller Vorstellungen von Landschaft und läuft Gefahr, dieselbe lediglich im Sinne eines intensivierten Bühnenbildes zu (be)nutzen (vgl. Bieri 2012: 323).

## 3. Neues (Großes) Landschaftstheater

Ein anderer Landschaftsbegriff findet sich zum Beispiel im *Neuen Landschaftstheater* der Gruppe *Schauplatz International* oder auch im *neuen großen Landschaftstheater (NGLT)* des Künstler*innenkollektivs *Recherchepraxis*. Die Inszenierungen von *Schauplatz International* fanden wesentlich zwischen 2006 und 2011 statt und zielten auf eine Ästhetisierung von Räumen unter freiem Himmel, insbesondere von so genannten Zwischenstädten und liminalen Orten in der Stadt. Wesentliches Merkmal war eine Verpflichtung gegenüber postdramatischen Ästhetiken, die in einer selbstreflexiven Weise die Ästhetisierung wiederum zum Thema machte und damit auf eine Dekonstruktion verinnerlichter Konzepte von (Stadt)Landschaft bei den Zuschauer*innen

abzielte. Bekannt geworden sind die Arbeiten durch die Publikation »Neues Landschaftstheater« von Martin Bieri (2012), die bislang die einzige theaterwissenschaftliche Publikation zum Landschaftstheater vorstellt.

Das *NGLT (Neues Großes Landschaftstheater)* wurde Ende 2021 mit der Inszenierung »*STADTFLUSSLAND BERLIN Landschaftstheater, Folge 1*« bekannt. Grundlage und Zentrum dieser und geplanter folgender Inszenierungen ist ein Manifest, aus dem Ausschnitte zitiert werden sollen:

> »Die Bretter dieser Bühne sind die ausgekohlten Landschaften der Lausitz, die von Bergsteiger:innen vermüllten Gletscher des Himalaya […], der Dannewalder und der Hambacher Forst. Im NGLT werden vernutzte Landschaften neu bespielt, Unhinterfragte Denkmuster anders durchleuchtet, ein Bündel von Diskursen wird zur Bühne. […] Es geht darum, mit anders angewandten Mitteln des alten Theaters soziale und naturbezogene Relationen zu schaffen, sich einzubetten in Zusammenhänge und Landschaften. Schwingungen aufnehmen und hörbar machen. Parcours und Choreografien entwickeln. Landschaften als Beziehungsformen begreifen. […] Das NGLT erprobt neue theatralische Sprachen. Sein Alphabet besteht wesentlich aus Kommunikationen zwischen Tier, Mensch, Pflanze und Landschaft. Es propagiert den Beutel, das Nebeneinanderstellen, die Pilzwerdung. Die Konstellationen der neuen Ensembles sind wichtiger als die theatrale Geste, Relationen bedeutender als Virtuosität.« (Recherchepraxis 2021: o.S.)

Die künstlerische Strategie der ersten Aufführung des Landschaftstheateaters mit dem Titel »STADTFLUSSLAND BERLIN » (ebd.) zielte darauf, das extrahistisch ausgelaugte Umland ins Bewusstsein der Großstadt zu bringen. Dabei konzentrierte sich die Gruppe auf den Südosten Berlins, die Lausitz, in der Kohle und Sand für die Versorgung der Großstadt abgebaut werden, und in der die Spree entspringt, der Fluss der beide Regionen verbindet. Grundidee war, den Weg der Rohstoffe zu nutzen, um die Lebensweise der Großstadt von der Lausitz aus in Frage zu stellen und dafür zu werben, dass Großstädter*innen sich ›in umgekehrter Richtung des Güterverkehrs bewegen‹, ins Umland ziehen, dieses für sich entdecken und diesem ihre Ressourcen zur Verfügung stellen. Ästhetisch wurde diese Verbindung durch eine Art Dialog zwischen einem auf der Spree schwimmenden, gewächshausartigen Objekt mit einem

menschlichen Anwerber an Bord und einem Chor von Städter*innen (*Chor der Statistik*) am Spreeufer umgesetzt.[7]

Künstlerisch kann diese Aufführung als Auftakt für eine radikale Befragung des Konzeptes von Landschaftstheater verstanden werden.[8] Ausgehend vom Manifest stellen sich viele Fragen: Wie lassen sich die Ansprüche des Manifests in performative Settings transformieren? Wie kann Landschaft zur realen Mitakteurin einer performativen Praxis werden? Wie kann in einer performativen Praxis die binäre Trennung zwischen als handlungsmächtig konzipierten menschlichen Wesen und einer als passiv oder gar dinghaft konzipierten Welt von »anders-als-menschlichen Wesen« (Haraway 2018: 11) aufgehoben oder zumindest problematisiert werden? Wie kann eine ›Kopplung‹ von diskursivem Wissen, künstlerischem Wissen und Alltagswissen von partizipativ Beteiligten konkret vor sich gehen? Wie kann die Wahrnehmung von Landschaft durch Großstädter*innen so verändert werden, dass bewährte, auf Extrahismus basierende Produktions- und Konsumtionsweisen in Frage gestellt werden? Und welche Rolle kann die (darstellende) Kunst dabei spielen? Folgt man der These von Annette Lehmann, dann sind

> »Natur- und Landschaftserfahrungen […] nicht mehr über tradierte visuelle Botschaften und Sehweisen adäquat vermittelbar, sondern erfordern die Transformation des Erkundungs- und Erfahrungsvermögens der Betrachter selbst« (Lehmann 2015: 49).

Dieser These folgend möchte ich mich zwei Modellen performativer Praxis zuwenden, die explizit mit veränderten Erfahrungen von Landschaft experimentieren.

---

7 Mehr Informationen zum Projekt unter: https://www.recherchepraxis.de/projekte/stadtflu%C3%9Fland/.

8 Die Gruppe arbeitet derzeit auf der Grundlage einer Prozessförderung des Fonds Darstellende Künste am Nachfolgeprojekt »Gefährt:innen«, Landschaftstheater, Ensemblesuche.

## 4. Organismendemokratie (Club Real)

Das Künstler*innenkollektiv *Club Real* arbeitet seit 2000 vorrangig partizipativ im öffentlichen Raum. Im Jahr 2018 starteten sie einen Projektzyklus, einen Feldversuch oder auch ein Labor (alles Selbstbezeichnungen) mit dem Titel »Organismendemokratie«.

Die Berliner Organismendemokratie gründete sich 2019 auf einer Brache in Berlin an der Osloer Straße, die sich 40 Jahre lang ohne menschlichen Einfluss entwickeln konnte. Mit einem romantischen Vokabular könnte man hier von einer ›Wildnis‹ sprechen. *Club Real* begreift das Areal jedoch eher als Versuchsfläche für eine gelebte Utopie:

> »Wem gehört die Stadt? Wer lebt auf öffentlichen Grünflächen und wer entscheidet, was dort passiert? Auf diese Fragen findet die seit 2019 bestehende Organismendemokratie auf der Grünfläche Osloer Str. 107/108 ganz neue Antworten. Alle hier ansässigen Lebewesen von der Schnecke über den Eschenahorn bis zum Wurzelknöllchenbakterium haben die gleichen politischen Rechte. […] Ein Ökosystem wird zur Demokratie der Organismen: Politikexperiment, durational performance« (Club Real o.J.a: o.S.).

Aufgrund des partizipativen Ansatzes wäre das Projekt eher in Form der zugrunde liegenden Spielregeln zu beschreiben: Zuerst und fortlaufend werden alle in einer bestimmten Landschaft lebenden Spezies gesucht bzw. untersucht und entsprechend einer vereinfachten biologischen Klassifizierungsordnung bestimmt. Dieser Ordnung entsprechend werden sie in acht Kategorien bzw. Fraktionen eingeordnet: 1. Weichtiere und Würmer, 2. Gliederfüßer, 3. Gehölze und Kletterer, 4. Kräuter Gräser Stauden; 5. Pilze Moose Flechten; 6. Wirbeltiere; 7. Bakterien Einzeller Viren, 8. Neobiota.

Auf der Website der Organismendemokratie[9] kann man die Bewohner*innen der inzwischen drei Organismendemokratien in Wien, Gelsenkirchen und Berlin aufgelistet sehen. Der Mensch wird innerhalb des Kategoriensystems als ›Wirbeltier‹ geführt und findet nur Eingang in die jeweilige Organismusdemokratie, wenn wirklich auch Menschen auf der jeweiligen Fläche leben.

Aus einem Kreis von Interessent*innen am partizipativen Projekt werden Menschen aus der lokalen Umgebung bestimmt, die bereit sind, im Parlament mitzuarbeiten und jeweils eine Fraktion zu vertreten. In Berlin vertreten z.B.

---

9 https://organismendemokratie.org

15 Personen um die 300 Spezies. Jährlich gibt es zwei bis drei Parlamentssitzungen. Für diese werden pro Fraktion bestimmte Spezies ausgelost und deren Interessen dann auf einer Parlamentssitzung verhandelt. Dabei werden Beschlüsse gefasst, die zu einer Umgestaltung der jeweiligen Landschaft führen: z.B. zur Beschneidung von Bäumen, um den Kräutern, Gräsern, Stauden mehr Licht zu verschaffen oder zur Ersetzung eines Areals der Gräser mit Sand, um bestimmten Gliederfüßlern bessere Nistbedingungen zu ermöglichen.

Aufgrund des Modells eines demokratischen Parlaments konzentriert sich das Projekt besonders auf widerstreitende Interessen der einzelnen Spezies bzw. Fraktionen. Grundannahme ist dabei, dass ökologische Fragestellungen prinzipiell in Machtverhältnisse eingebettet sind, weil, »es bei allen Lebewesen um Ressourcenkonflikte geht, um Dominanz, um Verdrängung« (Reinhard 2021/22 in Archiv der Zukunft, Minute 7.05-7.12). These des Projektes ist, dass die Klimakrise wesentlich »eine als Ökosystemwandel verkleidete Demokratiekrise [ist], die uns zeigt, dass wir noch nie so demokratisch waren, wie wir es gerne gewesen wären. Von 2–10 Millionen Spezies, die den Planeten bewohnen […] hatte bisher nur eine Spezies politische Rechte« (Club Real o.J.b: o.S.).

Damit lassen sich vier bildungsrelevante Strategien des Feldversuchs Organismendemokratie identifizieren: 1.) geht es um die suchende, klassifizierende Hinwendung der Teilnehmenden zu Spezies, die aus menschlicher Perspektive als ›Natur‹ verallgemeinert und damit meist als dem Menschen zur Verfügung stehende Ressource behandelt werden. 2.) geht es um das Hören (im umfassenden Sinne), das Kennenlernen und Nachvollziehen der Interessen von mehr-als-menschlichen Spezies. 3.) geht es um das (Ein)Üben von demokratischen Verfahren, die kulturell zur Verhandlung von widerstreitenden Interessen entwickelt worden sind und 4.) verbindet sich damit die politische Utopie, dass dieses nachvollziehende Verstehen der Interessen anderer Spezies und die Fähigkeit zu demokratischen Aushandlungsprozessen auf individueller Ebene zu einem veränderten ökologischen Verhalten führt und auf sozialökologischer Ebene zu weniger »Verdrängungsprozesse[n] und […] Aussterbeereignissen« (KunstsammlungNRW 2021: Minute 6.54-7.15).

Die Organismendemokratie ist ein performatives Format, das sich an Menschen jeden Alters eher aus einem urbanen Kontext richtet. Es kann prinzipiell auf jeden Ort angewendet werden, auf Orte im Freien, aber auch auf Innenräume (vgl. *Organismendemokratie Spinnerei Leipzig*). Das Konzept Landschaft wird hier mit der In-Frage-Stellung der anthropozentrischen Position des Menschen obsolet: Es ist niemand mehr da, der*die Landschaft

konstruieren könnte. Jeder Ort dieses Planeten erscheint vielmehr als ›Biotop‹, das von unterschiedlichen Spezies mit unterschiedlichen Interessen und zum Teil widerstreitendem Ressourcenbedarf bevölkert wird. Der traditionelle ästhetisch-synthetisierende Begriff von Landschaft wird damit durch den biologischen, selektierenden Begriff des Biotops ersetzt. Dennoch steht im Zentrum des Modells die Beziehung von Menschen zu den Spezies dieser Biotope, die hier jedoch über die parlamentarische Vertretung und die Regeln parlamentarischer Abläufe stark formalisiert werden. Das Format spielt mit der strukturellen Ähnlichkeit von Parlament und Theater. Dies spiegelt sich zum einen in der theatralen Verfasstheit des Parlaments als solchem (Sprechen ›vor‹ anderen und ›für‹ andere) und zum anderen im Prinzip der Vertretung. Indem sich Menschen für die Vertretung einer Spezies innerhalb einer Fraktion entscheiden, beschäftigen sie sich mit deren Interessen und Bedürfnissen und repräsentieren diese Spezies dann auch in der doppelten Funktion des Begriffs der Repräsentation. Für Georg Reinhardt ist dieses Prinzip der ›menschlichen‹ Vertretung von mehr-als-menschlichen Spezies deshalb auch kein Problem:

> »Repräsentation ist etwas sehr Schönes. Und über Empathie und sonstige Dinge und über ökologische Daten versuchen unsere Parlamentsmitglieder, sich immer sehr gut in die Spezies hineinzuversetzen. Und da es da natürlich Fehler gibt, gibt es auch noch ein Gericht.« (KunstsammlungNRW 2021: Minute 2.38-2.55).

Die Organismendemokratie orientiert sich an aktuellen Auseinandersetzungen zur rechtlichen Vertretung mehr-als menschlicher Spezies,[10] eines Konzeptes, das unter anderem auf Bruno Latours »Parlament der Dinge« zurückgeht und sich damit interdisziplinär an Praktiken aus Biologie, Politik und Recht orientiert. *Club Real* hat zwar auch explizit theatrale Formate entwickelt, aber im Kern kommt die Organismendemokratie ohne Zuschauerbeteiligung aus und erinnert darin an das Brechtsche Lehrstückmodell. Sie versteht sich weniger als ästhetisches Ereignis denn als ein radikales Demokratie-Experiment. Aufgrund des unkritischen Verhältnisses zu Repräsentation, der starken Orientierung an gegebenen Prinzipien politischer

---

10 Hier sei beispielhaft auf das aktuellste Projekt des *Theaters des Anthropozän* (Berlin) verwiesen: http://theater-des-anthropozän.de.

Demokratie und seinem Aufforderungscharakter[11] würde ich das Format als aktivistisch beschreiben. Die Beteiligten erleben aufgrund der starken Setzung und daraus erwachsenden Aufmerksamkeit für die biologische Vielfalt besonders von als unspektakulär geltenden (urbanen) Zwischenräumen eine veränderte Perspektive. Sie machen weniger ästhetische Erfahrungen,[12] als dass sie zu Praktiken der Suche und Untersuchung angeregt werden, um darin Lebewesen aufspüren, von deren Existenz sie vorher in der Regel nichts wussten. In szenischen Settings von Vertretungen der gegensätzlichen Interessen verschiedener Spezies, die auch außerhalb einer vollständigen Parlamentssitzung im spielerischen Rahmen stattfinden können,[13] üben sich die Beteiligten in der Auseinandersetzung mit den Bedürfnissen einer fremden Spezies und in der streitbaren Aushandlung derer Interessen. Unter der Perspektive transformativer Bildung wird sichtbar, dass die Organismendemokratie in besonderem Maße »Problemlagen oder Krisenerfahrungen« (Koller 2018: 17) voraussetzt, die »den Anlass für transformatorische Bildungsprozesse darstellen« (ebd.). Spezifisch ist hier eine Form der Distanzierung, die man auch als konsequenten Entzug jeglichen Konzeptes von Landschaft beschreiben kann. Dem Bedürfnis nach einer (Selbst)Begegnung im Sinne »ästhetischer Korrespondenz« (Seel 2008: 279), wie sie auch als Annäherung beschrieben werden kann, wird hier bewusst der Boden entzogen. Die konkreten Lokalitäten, auf die sich die Organismendemokratie bezieht, werden weniger ästhetisch erfahren als innerhalb botanisch kartierender Praxen erforscht. Die Strategie der Annäherung findet sich in der Organismendemokratie eher im zweiten Teil, der verkörpernden Repräsentation im Parlament. Um die entsprechende (sehr) fremde Spezies kraftvoll vertreten zu können, müssen sich die Teilnehmenden in deren Lage versetzen. Damit können – und sollen – Momente von

11 Ziel ist es, an so vielen Orten wie möglich Organismendemokratien zu gründen: https://organismendemokratie.org/en/where/founding/.

12 Als Teilnehmerin einer Recherche auf dem Gelände der Organismendemokratie in der Osloer Straße in Berlin im Rahmen des Laborwochenendes war mir eine ästhetische Wahrnehmung nur während des ersten Erkundungsganges möglich, danach ging es um das gezielte Suchen bestimmter (klassifizierter) Spezies und das Herausfinden ihrer Lebensbedingungen und ihrer Konflikte mit anderen Spezies.

13 Während des Laborwochenendes *Theater-Pädagogik-Ökologie* im Oktober 2021 an der UdK Berlin führte *Club Real* einen Workshop durch, in dem die Studierenden die verschiedensten Konflikte zwischen Spezies auf sehr spielerische Weise in realistischen Szenen gestalten: berlin.de/studium/theaterpaedagogik/laborwochenende-theater-paedagogik-oekologie/.

Einfühlung entstehen. Auch in diesem Aspekt erinnert die Organismendemokratie an das Lehrstückmodell, in dem Brecht die Einfühlung ausdrücklich zur Ermöglichung eines Lernens über das sensuelle Erleben empfahl.[14]

## 5. Performance und Landschaft

In meinem letzten Beispiel möchte ich mich auf meine eigene Praxis als Hochschullehrerin beziehen und ein Seminarformat beschreiben, dass ich seit über zehn Jahren jährlich einmal mit Studierenden als Blockseminar von drei oder fünf Tagen in einem Brandenburger Wald[15] durchführe, das so genannte Waldseminar. Ausgehend von Dona Haraways Forderung, sich »auf eigensinnige Art verwandt [zu] machen« (Haraway 2018: 13), stelle ich die Frage, wie ein solches ›Sich-Verwandt-Machen‹ im Medium darstellender Kunst zu erforschen wäre. Eine wichtige Orientierung bieten mir dafür die Arbeiten der finnischen Künstlerin Annette Arlander, denen Überlegungen zu Grunde liegen wie diese:

> »Macht es Sinn, sich der Landschaft (Umwelt, Natur, Ort) durch einzelne Elemente in der Natur zu nähern und Landschaft dadurch als Mitakteurin an einem Kunstwerk oder einer Performance zu verstehen, anstatt diese als Umgebung, materiellen Hintergrund, Thema oder systemische Ressourcen für eine Performance oder ein Kunstwerk zu begreifen?« (Arlander 2015: 148)

Ebenso wie bei Arlander ist auch der Ausgangspunkt meines Seminars eine urbane Lebenspraxis; wie sie, sind die Studierenden und ich »Stadtmenschen« (Arlander 2015: 149), für die das Sich selbst »als Teil der Umwelt wahrzunehmen, […] nicht Ausgangspunkt, sondern Ziel [ist]« (ebd.). Aus diesem Grunde geht es auch für mich ebenfalls zunächst erst einmal darum, »Praktiken zu entwickeln, die weniger ethische Fragen von Andersheit als vielmehr das Verständnis unserer Abhängigkeit von anderen lebenden Organismen befördern«

14 »Als ich für das Theater mit der Einfühlung mit dem besten Willen nichts mehr anfangen konnte, baute ich für die Einfühlung noch das Lehrstück. Es schien mir zu genügen, wenn die Leute sich nicht nur geistig einfühlten, damit aus der alten Einfühlung noch etwas recht Ersprießliches herausgeholt werden konnte.« (Brecht 1939/1978: 179)

15 Das Waldseminar findet innerhalb der Kulturlandschaft eines Brandenburger Waldes, dem Sauener Forst, statt. Da die UdK Berlin dort eine Außenstelle (mit Übernachtungs-, Verpflegungs- und Probenmöglichkeiten) unterhält, ist der Zugang für Studierende und Lehrende leicht möglich.

(ebd.). Arlander hat Performances mit pflanzlichen Wesen mit »einer klar erkennbaren Individualität« (ebd.: 150) entwickelt, ihre künstlerische Sprache sind meist seriell angelegte Performances, die auf Video aufgezeichnet und in Galerien gezeigt werden. In den Beschreibungen ihrer Praxis bleibt Arlander eng an den konkreten künstlerischen Praktiken (wie z.B. Tuch um den Kopf wickeln, Hand halten, …) und gibt lediglich Hinweise auf »eventuell nützliche« (ebd.: 153) Vorgehensweisen, wie z.B. diese: »Stillstehen, eine Weile lang unbewegt zu verharren, war eine Vorbedingung, um Kontakt zum gegenwärtigen Moment herzustellen und alle Sinne zu aktivieren, zu hören, zu riechen […] und den Wacholder mit meiner Hand zu berühren.« (Ebd.)

Das künstlerische Beispiel (wie auch andere aus dem Bereich von Performance und Land Art, die ich in die Seminargestaltung einbeziehe) reicht jedoch für die Bearbeitung der Forschungsfrage nicht aus. Das liegt meiner These nach an der grundlegenden Fremdheit des Gegenübers: Wir sind es gewohnt, mit unseresgleichen oder menschengemachten Objekten zu spielen, aber ein Wald erscheint uns urban lebenden und meist auch in urbanen Kontexten sozialisierten Menschen vielleicht als überwältigend ›schön‹, vielleicht als gefährlich oder furchterregend[16] oder auch als Raumkulisse für bildende oder darstellende Aktivitäten – ihn aber als »verwandt« (Haraway Jahr: Seite) zu behandeln, liegt uns fern. Eine solche Qualität des Sich-Beziehens, von der wir wissen, dass sie zu leben uns angesichts der gegenwärtigen ökologischen Situation auf der Erde im buchstäblichen Sinne not-wendig wäre, ist unserem Erfahrungshorizont bislang weitgehend unzugänglich. Diese Unzugänglichkeit macht sie in meinen Augen zu einem originären Thema künstlerischer Forschung. Wie wäre vorzugehen, wovon auszugehen und wohin? Auf der Suche nach Wegbeschreibungen dieser Forschungspraxis bin ich auf die Tänzerin, Tanzpädagogin und Tanztherapeutin Anna Halprin gestoßen, deren Ansätze ich als Studentin und in eigenen Fortbildungen kennengelernt habe. Aufgrund ihrer klaren Zuwendung zu Menschen ohne Tanzausbildung und ihrer grenzüberschreitenden Perspektive, erscheint mir Halprins Ansatz für die zeitgenössische Theaterpädagogik sehr interessant:

> »The chief intention of my works […] was to understand how the process of creation and performance could be used to accomplish concrete results: so-

16 So ist das Waldgebiet sehr großflächig, es gibt Zecken und Wildschweine, und es wurden in den letzten Jahren immer mehr Wölfe in der Gegend beobachtet.

> cial change, personal growth, physical alignment and spiritual attunement.« (Halprin 1995 nach Schorn 2009: 48)

Ausgehend von Prämissen humanistischer Psychologie und der Gestalttherapie nach Fritz Pearls entwickelte Halprin den so genannten »Life/Art Process«, in dem sie die Verbindungen zwischen künstlerischer Erfahrung und Lebenspraxis untersuchte. Kern des Life/Art Process ist die Beschreibung des kreativen Prozesses (vgl. Schorn 2009: 50ff.). Kurz zusammengefasst geht dieser von drei Ebenen der Wahrnehmung aus, die getrennt trainiert und erprobt werden: a) der körperlichen Ebene mit der nach außen gerichteten Sinneswahrnehmung, dem Empfinden und der »nach innen gerichteten propriozeptiven Tiefenwahrnehmung« (ebd: 53), dem Spüren; b) der emotionalen Ebene als dem »komplexen Zusammenspiel körperlich-motorischer und mentaler Reaktionsmuster« (ebd.), was als ›Ausdruck‹ bezeichnet wird und c) die mentale Ebene mit ihrer »geistig-kognitiven Fähigkeit des Denkens, Planens, Reflektierens und Analysierens, aber ebenso [der] […] Fähigkeit zur Imagination« (ebd.: 54). Ziel bei Halprin ist zum einen eine Öffnung der Sinne im Sinne einer »dem Bewusstsein zugängliche[n] und ständig sich differenzierende[n] Wahrnehmungsfähigkeit« (ebd.: 52) und das Finden eines individuellen Sinns als einer ›Gestalt‹ oder eben einer künstlerischen Form. Der kreative Prozess wird damit als ein »Wandlungsprozess von Erfahrung, der sich zwischen den Polen von Eindruck und Ausdruck, Wahrnehmung und Handlung, von Reflexion und Integration bewegt« (ebd.: 51) verstanden, der in einer (Tanz)Performance zur (vorläufigen) Schließung kommt (vgl. Halprin 1995 nach Schorn 2009: 51).

Für das Waldseminar greife ich auf diese Differenzierungen des kreativen Prozesses nach Halprin zurück und adaptiere sie entsprechend der Ausrichtung der Arbeit auf Performance Art. Ich nutze wie Halprin zusätzlich die Möglichkeit des Ausdrucks im Schreiben und im Bild und die Übersetzung zwischen den verschiedenen Medien. Entsprechend der von Seel oben skizzierten zwei entgegengesetzten Ausrichtungen ästhetischen Bewusstseins, die den spezifischen Charakter der ästhetischen Bildung ausmachen, lassen sich im Waldseminar Strategien zur Erzeugung von Annäherung/Intensivierung an den Gegenstand wie auch Strategien zur Erzeugung einer Distanz ausmachen: Aufgrund meiner Ausrichtung der Arbeit auf Studierende mit einem überwiegend urbanen Erfahrungshintergrund nehmen Aufgaben, die eine Annäherung/Intensivierung intendieren, einen großen Raum ein. So bildet die (relativ) zeitintensive solistische Auseinandersetzung mit einem selbst gewählten Ausschnitt des Waldes einen Schwerpunkt der Arbeit: Hier

geht es um ein sinnliches ›Sich-Aussetzen‹, um das Aushalten von Langeweile und Frustration und um das Wechselspiel von Eindruck und verschiedenen (spielerischen) Aktionen. Das absichtsvolle und absichtslose Handeln und Agieren trägt im gelungenen Fall dazu bei, dass sich der fremde Ort zu einem ›sense of space‹ entwickelt. Mit diesem Begriff wird »eine emotionale Verknüpfung von Place mit Werten, Bedeutungen und Symbolen [bezeichnet], die bezüglich des kulturellen, historischen und räumlichen Kontextes bewusst oder unbewusst, aktiv und kontinuierlich konstruiert und rekonstruiert werden« (Williams und Stewart 1998 nach Lengen 2016: 187). Diese Momente von Sinn werden über Zeichnungen, Texte und den Austausch untereinander herausgearbeitet und bilden die Grundlage für den jeweiligen individuellen Score[17] der ausgewählten Aktionen bzw. Handlungen.

Die Arbeit an der performativen Form fordert von den Studierenden eine Distanzierung von ihrem Material. Sie gehen in dieser Phase stärker in den gegenseitigen Austausch und treffen Entscheidungen entsprechend der eigenen Klärung und Vermittlung von Sinn. Indem sie dabei auf bestimmte Zugänge zurückgreifen (z.B. bewegungsorientierte, mimetische, bildnerische, rituelle, narrative) wird die jeweilige Artikulation auch durch die Medialität des gewählten Ansatzes mit seiner jeweiligen ›Sprache‹ mitbestimmt und in gelungenen Momenten in die künstlerische Konsequenz, d.h. in die ›Überschreitung‹ der persönlichen Annäherung getrieben (s. Abb. 1). Auf diese Weise sind alle Performances des Waldseminars grundverschieden und gleichzeitig doch auch als Fortschreibungen der Formensprache von Performancekunst beschreibbar. Die Kunst, der sich im Seminar anzunähern gilt, besteht darin, in konkreten Aktionen eine fremde Nähe erfahrbar zu machen und auf den ›Anspruch‹ des gewählten Waldstückes[18] im Modus von Performance zu antworten (vgl. Waldenfels 1997).

Inwieweit es jeweils gelingt, in dieser kreativen performativen Praxis den Wald in einzelne Elemente aufzulösen und diese als ›verwandtes‹ Gegenüber erfahrbar werden zu lassen, müssten andere beurteilen. Es handelt sich hier

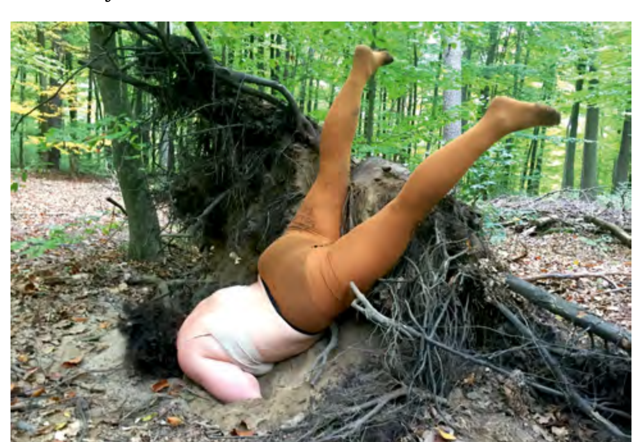
---

17 Mit dem Begriff ›Score‹ wird hier nach Halprin die Abfolge der Handlungen (im Sinne von Handlungsanweisungen bzw. Aufgaben) beschrieben, die im Sinne eines Skriptes einer Performance zugrunde liegen.

18 Das kann ein größeres Areal sein, wenn mit Bildwirkungen gearbeitet wird oder auch nur ein einziges Element wie z.B. ein Blatt in einer bewegungsorientierten Performance.

um nicht mehr und nicht weniger als eine in einen Seminarkontext eingebundene Versuchsreihe künstlerischer Forschung, die bisher in ihren Ergebnissen nur intern wahrgenommen wurde. Schwerpunkt ist die Erprobung von ›anderen‹ Beziehungsgestaltungen, wobei diese bislang auf eine spezifische Waldlandschaft beschränkt geblieben sind und beispielsweise den ländlichen Ort und seine Einwohner*innen nicht einbezogen haben. Hier wäre über Erweiterungen des Konzeptes nachzudenken.

*Abb. 1: Performance im Wald.*



© Ute Schlegel-Pinkert 2021

Wie die skizzierten Beispiele von Landschaftstheater/Performance zeigen, ist ihre Konzeption von ›Landschaft‹ wesentlich von drei Faktoren bestimmt: den Bedingungen der beteiligten Akteur*innen sowie der künstlerischen Position der Initiator*innen und ihrer Bildungs- bzw. Wirkungsabsicht. Vor dem Hintergrund einer Kritik der anthropozentrischen Positionierung des Menschen erscheinen mir in allen Beispielen besonders diejenigen Aspekte interessant, in denen eine Differenz zwischen ›Landschaft‹ als historisch-kultureller Konstruktion und ›Landschaft‹ als Phänomen miteinander vernetzter mehr-als-menschlicher Spezies aufscheint bzw. zum Gegenstand gemacht wird. Diese Diskrepanz bietet einen unerschöpflichen Anlass für

Bildungsprozesse, welche innerhalb theatral/performativer Spiele zwischen Annäherung und Distanz möglich werden.

## Quellen


Archiv der Zukunft Club Real (2021/22): Georg Reinhardt/Marianne Ramsay-Sonnek: »Wie können andere Spezies als der Mensch effektiv an politischer Macht beteiligt werden?«. URL: https://www.youtube.com/watch?v=JV88jB7-0Iw (01.12.2022).

Arlander, Annette (2015): »Becoming Juniper. Landschaft performen als künstlerische Forschung«, in: Daniela Hahn/Erika Fischer-Lichte (Hg.), Ökologie und die Künste, S. 141–157.

Bieri, Martin (2012): Neues Landschaftstheater, Bielefeld: transcript.

Burckhardt, Lucius (2006): Warum ist Landschaft schön? Die Spaziergangswissenschaft, Berlin: Martin Schmitz Verlag.

Brecht, Bertolt (1939): »Über Fortschritte«, in: B. K. Tragelehn (Hg.) (1978), Bertolt Brecht. Die Lehrstücke. Leipzig: Reclam, S. 179.

Chaudhuri, Una (2005): »Land/Scape/Theory«, in: Elinor Fuchs/Una Chaudhuri (Hg.), Land/Scape/Theater. University of Michigan Press, S. 11–29.

Claßen, Thomas (2016): »Landschaft«, in: Ulrich Gebhard/Thomas Kistemann (Hg.), Landschaft, Identität und Gesundheit, S. 31–44.

Club Real (o.J.a): Organismendemokratie. Wo: Berlin Osloer Str. URL: https://organismendemokratie.org/wo/berlin-osloer-str/ (26.03.2022).

Club Real (o.J.b): Organismendemokratie. Wo: Gelsenkirchen. URL: https://organismendemokratie.org/wo/gelsenkirchen (26.03.2023).

Club Real (o.J.c): Organismendemokratie. Wo: Spinnerei Leipzig. URL: https://organismendemokratie.org/wo/spinnerei-leipzig/ (12.4.2023).

Gebhard, Ulrich/Kistemann, Thomas (Hg.) (2016): Landschaft, Identität und Gesundheit, Wiesbaden: Springer VS.

Hahn, Daniela/Fischer-Lichte, Erika (Hg.) (2015): Ökologie und die Künste, Paderborn: Wilhelm Fink.

Haraway, Donna (2018): Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän, Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag.

Impulspapier aus dem Zukunftsdiskurs »Raumbezogene Identitäten verstehen und nutzen – Eine Chance für zukunftsorientierte Regionen«. Hannover 2020. URL: https://www.umwelt.uni-hannover.de/fileadmin/u

mwelt/Publikationen/Gesamtliste_Publikationen/Zukunftsdiskurs_Broschuere_WEB_A5.pdf (12.4.2023)

Jäckle, Ulrich (2011): »Anregungen für ein anderes Volkstheater«, in: Zeitschrift für Theaterpädagogik 58, S. 31–34.

KunstsammlungNRW (2021): Archiv der Zukunft: Club Real. Interview mit Georg Reinhardt und Marianne Ramsay-Sonneck. URL: https://www.youtube.com/watch?v=JV88jB7-0Iw (26.03.2023).

Koller, Hans-Christoph (2018): Bildung anders denken. Einführung in die Theorie transformatorischer Bildungsprozesse, Stuttgart: W. Kohlhammer.

Lehmann, Annette Jael (2015): »Environmental Art. Produktive Paradoxien und partizipatorische Praktiken«, in: Daniela Hahn/Erika Fischer-Lichte (Hg.), Ökologie und die Künste, S. 31–50.

Lengen, Charis (2016): »Place Identity. Identitätskonstituierende Funktionen von Ort und Landschaft«, in: Ulrich Gebhard/Thomas Kistemann (Hg.), Landschaft, Identität und Gesundheit, S. 185 – 200.

Recherchepraxis (2021): Manifest für das Neue Große Landschaftstheater (NGLT). URL: https://www.recherchepraxis.de/nglt/ (26.03.2023).

Pinkert, Ute (2021): »Theaterspielen als ästhetische Bildung. Aspekte, Entwicklungslinien und Perspektiven der fachwissenschaftlichen Position Ulrike Hentschels«, in: Ute Pinkert et al. (Hg.), Positionen und Perspektiven der Theaterpädagogik, Milow: Schibri, S. 25–51.

Schorn, Ursula (2009): »Der ›Life/Art Process‹ – Bausteine für kreatives Handeln«, in: Gabriele Wittmann/Ursula Schorn/Ronit Land (Hg.), Anna Halprin. Tanz Prozesse Gestalten, München: K-Kieser, S. 48–84.

Seel, Martin (2008): »Intensivierung und Distanzierung. Zum Verhältnis von Kunst und Bildung«, in: Volker Jurké/Dieter Linck/Joachim Reiss (Hg.), Zukunft Schultheater. Das Fach Theater in der Bildungsdebatte, Hamburg: Körber Stiftung, S. 277–281.

Waldenfels, Bernhard (1997): Topografie des Fremden, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Wesemann, Arnd (2022): Noch 2000 Kilometer bis zum Nordpol. URL: https://tanz.dance/noch-2000-kilometer-bis-zum-nordpol/ (01.12.2022).

Willenbacher, Sascha (2016): »Der geschulte Blick. Bericht aus der Begleitforschung zum Projekt Jump & Run«, in: Camilla Schlie/Sascha Willenbacher (Hg.), Eure Zwecke sind nicht unsre Zwecke. Zur Kooperationspraxis zwischen Theater und Schule im Berliner Modellprojekt ›Jump & Run‹, Bielefeld: transcript, S. 191–318.

# Der Weg hat uns die Fragen gestellt!
## Kindheits- und Landschaftsbilder in der künstlerischen Arbeit mit Kindern

*Ilona Sauer*

## 1. Einleitung

> »Durch das Waldstück jetzt, an seinen Rand hin. So ein schütteres kleines Waldstück – wie man auch geht, man geht immer am Rand. Und der Wald wie leergeräumt. Eher wie eben erst aufgestellt, sagst du dir. Keine Wurzeln? Ohne Wurzeln die Bäume? Von Fachleuten fachgerecht aufgestellt. Qualitätswald, Bestandsgarantie, Lebensgröße. Und mit Sorgfalt befestigt. Wie echt. Direkt beinah wie echt! Und so still, als ob die Erde, jeder Fleck, Erde, die Pflanzen, die Steine und jedes Ding, als ob die Welt insgesamt längst aufgehört hätte, mit uns zu sprechen. Und wir dann auch mit uns selbst. Schon länger. Wir antworten nicht! So still aber hinter der Stille ein Dröhnen, ein wachsendes Dröhnen. Von allen Seiten. Und kommt auf uns zu. Oder wie im eigenen Kopf drin.« (Kurzeck 2003: 191f.)

Zeitgenössische Formate mit Kindern und Jugendlichen thematisieren in den letzten Jahren verstärkt explizit ökologische Fragen und rücken das Verhältnis von Mensch und Natur im Anthropozän ins Zentrum. Sie widmen sich, wenn man so will, dem eingangs zitierten »wachsende[n] Dröhnen« (ebd.), das Peter Kurzeck in seinem Roman »Als Gast« beschreibt. Der Beitrag stellt aus der Perspektive einer kritischen Begleiterin solcher Projekte drei künstlerische Beispiele für die Arbeit mit Kindern vor, die auf je eigene Weise mit dem Ökosystem Wald befasst sind.[1] Dabei soll herausgearbeitet werden: Wenn in Pro-

1 Alle drei Projekte, die in diesem Beitrag vorgestellt werden, entstanden ganz oder teilweise im Kontext des Programms *tanz + theater machen stark* (*ttms*) des *Bundesverbandes Freie Darstellende Künste*. Das Programm ist ein Teilprogramm von *Kultur macht stark*

jekten mit Kindern Kindheit und Landschaft in Bezug gesetzt werden, fließen die kulturellen Vorstellungen von beiden ein. Denn Kindheitsbilder wie Landschaftsbilder verweisen auf die kulturellen Kontexte, in denen sie entstanden. »Es sind kulturelle Metaphern, Produkte einer bestimmten Zeit und eines bestimmten Raums.« (Kang 2022: 10) Zu fragen ist deshalb: Welche Landschaftsbilder begleiten die künstlerischen Arbeiten mit Kindern? Und welche Kindheitsbilder begleiten die künstlerischen Arbeiten mit Landschaften?

In den betrachteten zeitgenössischen Formaten werden Begegnungen von Menschen verschiedener Herkünfte und Generationen in und mit Landschaften initiiert. Kinder stehen dabei als Akteur*innen künstlerisch wie auch politisch im Mittelpunkt. Diese Projekte verdienen auch deshalb besondere Aufmerksamkeit, weil die meisten freien darstellenden Künstler*innen kulturelle Bildung zwar als Teil ihrer künstlerischen Praxis begreifen (vgl. Weigl 2018: 21), viele freie darstellende Künstler*innen aber dennoch nach wie vor lieber künstlerische/kulturelle Bildungsprojekte nur mit Erwachsenen durchführen, da sie dort für ihre künstlerische Arbeit mehr Anerkennung erfahren. Auch daran lässt sich die strukturelle Machtungleichheit von Erwachsenen und Kindern in unserer Gesellschaft ablesen, für deren Belange es nach wie vor kaum Öffentlichkeiten gibt.

des *Bundesministeriums für Bildung und Forschung (BMBF)*. Siehe auch den Beitrag von Eckhard Mittelstädt in diesem Band.

## 2. Kindheitsbilder

> natürlich, wild, triebhaft
> ungezähmt, frech, unvollkommen,
> defizitär, gedeihend, wachsend,
> ermächtigt, selbsttätig,
> kompetent, selbstbestimmt,
> optimiert, diszipliniert,
> ausgegrenzt, diskriminiert,
> behütet, angepasst, wissend,
> idealisiert, befreit, entrechtet,
> didaktisiert, pädagogisiert,
> gefährdet, verinselt, beleuchtet,
> beforscht, unbeobachtet, …
> (Sammlung auf der Tagung)

Die realen Kindheiten werden begleitet von Kindheitsbildern. Diese sind »Ausdruck der gesellschaftlichen Wunschproduktion von Kindheit« (Richard 1994: 5). Die Kindheitsbilder als Wunschbilder der Erwachsenen sind wirkmächtig:

> »Sie bewegen sich zwischen einerseits der Faszination für eine ungeregelte Spontanität und Wildheit, gar Boshaftigkeit und andererseits Idealvorstellungen von Kindheit als Utopie des Ursprünglichen oder Schöpferischen […] als Mittler für das Kommende.« (Westphal et al. 2022: 11)

Die historischen und gegenwärtigen Entwürfe und Vorstellungen von Kindheit lassen sich als Seismografen gesellschaftlicher Entwicklungen lesen, die Einblick in die Verfasstheit einer Gesellschaft geben (vgl. Hentschel 2014: 69ff.). Das Kindheitsbild des natürlichen Kindes, des Unschuldskindes, das »ganz und gar Natur« (von Hentig 2003: 44) ist, findet sich bereits im 18. Jahrhundert bei Rousseau (vgl. 1983: 69). Das Kind sei von Natur aus gut, die Kräfte der Natur müssten jedoch angemessen zur Entfaltung kommen. Gleichzeitig sei die »Natur in uns der alleinige Garant dafür, die verdorbenen Institutionen der Gesellschaft abzuwehren und die von ihnen aufgezwungene Entfremdung zu überwinden.« (Oelkers 1989: 16) Dieses Kindheitsbild wird bis zum heutigen Tag immer wieder auch in künstlerischen Projekten aufgerufen. Bereits Rousseau betont, dass Kindheit einen Eigenwert besitzt: »Die Natur will, dass Kinder Kinder sind, ehe sie Männer werden. […] Die Kindheit hat eine eigene Art zu sehen, zu denken und zu fühlen, und nichts ist unvernünftiger, als ihr

unsere Art unterschieben zu wollen.« (Rousseau 1983: 69) Mit dem Anfang des 20. Jahrhunderts ausgerufenen ›Jahrhundert des Kindes‹ und dem Kampfruf ›Kinder sind anders‹, wie Dieter Richter schreibt, rückte das Kindheitsbild als Kindheitsutopie des autonomen Kindes ins Zentrum und das Kind als das ›Andere‹ mit Rechten und Ansprüchen wurde zum Ausgangspunkt pädagogischer Konzeptionen. »Die Erkenntnis der Generationendifferenz […] wird so zum Ausgangspunkt der Parteinahme der Erwachsenen für das Kind.« (Richter 1999: 28) Dazu gehörte vor allem auch die Proklamation der Kinderrechte durch die Erwachsenen.

Lange galten den Erwachsenen die Kinder als Hoffnungsträger für eine bessere Zukunft sei es als Erlöserkind, als Unschuldsnatur oder als Spiegel, wie der Mensch sein sollte, oder, wie in der Studentenbewegung 1968, als Teil einer politischen Bewegung und Garant für Gesellschaftsveränderungen. Heute jedoch bevölkert das Kind nicht mehr »die Wunschlandschaften der Zukunft, ist nicht mehr wie in alten Zeiten, Träger gesellschaftlicher Utopie.« (Richter 1994: 14) Vielmehr richtet sich aktuell alle Aufmerksamkeit auf die Jugend: In der »Zeit« mit dem Titelthema »Die Beschwerte Jugend. Warum so ernst?« beschreibt sie der Journalist Jens Jessen als eine Jugend mit einer »Zukunft ererbter Zwangslagen« (Jessen 2022: 56), gekennzeichnet durch Verzicht und der Empfindung von Unfreiheit sowie durch fehlende Machtmittel, um die Zukunft zu gestalten. Der Generationenkonflikt ist vielfach spürbar. Kinder und jüngere Jugendliche haben kein Wahlrecht und selbst, wenn sie wählen könnten, wären keine Mehrheiten herstellbar, denn in dieser Gesellschaft sind sie – und bleiben es auch zukünftig – in der Minderheit.

Aus meiner Sicht ergibt sich daraus die Notwendigkeit zur Auseinandersetzung mit der Geschichte der Kinderrechte, des Kinderwahlrechts und einer Kinderpolitik, die nicht ›für‹, sondern ›von‹ Kindern gemacht wird. Wichtig scheint dabei auch der Respekt vor Formen des Wortergreifens der Kinder jenseits verbaler Äußerungen:

> »Um den Stimmen der Kinder Geltung zu verschaffen, muss darüber nachgedacht werden, in welcher Weise der Status der Kindheit insgesamt zu verändern ist. Dies schließt notwendigerweise ein, das westlich bürgerliche Kindheitsmuster, das die Kinder von den Erwachsenen trennt und vom ›wirklichen Leben‹ fernzuhalten versucht, grundlegend zu überdenken.« (Liebel 2020: 124)

Künstlerische Prozesse sind besonders geeignet, um ›andere‹ Ausdrucksweisen zu fördern und zu teilen. Dabei darf es jedoch nicht nur darum gehen, den gesellschaftlichen Status von Kindern und Jugendlichen in den Blick zu nehmen, ihnen Partizipationsangebote zu machen bzw. ihre Stimmen hörbar zu machen, sondern es kann vielmehr auch um Aushandlungen zwischen den Generationen in künstlerischen Probeprozessen und die Befragung der Machtverhältnisse gehen.

## 3. Landschaftsbilder

> Die Heide, die Wiese oder die Weide, das Feld oder der Acker, der Weinberg, die Siedlung, das Dorf, die Stadt, der Bauernhof, das Herrenhaus, die Eisenbahnschiene, die Schlucht, der Pfad, die Landstraße, die Autobahn, der Wald, … (Sammlung auf der Tagung)

Auf der Titelseite der angesprochenen »Zeit« sieht man auf einem Foto zwei rauchende Jugendliche, begleitet von einem Hund, auf Baumstämmen sitzen. Sie schauen ernst in die Landschaft. Während ein Jugendlicher seinen Blick nach oben zu den Baumwipfeln wendet, schaut der andere auf den bewachsenen Waldboden. Das Bild trägt den Titel »Rückzug in den Wald bei Regensburg, Mai 2021«.

Im jugendlichen Naturbild fungiert der Wald als Inbegriff von Natur schlechthin, zu diesem Ergebnis kam der Jugendreport Natur 2022. Dies gelte nicht nur auf der mentalen Ebene, sondern auch in der alltäglichen Praxis. Die spontan abgefragten Besucherfrequenzen deuteten darauf hin, dass das Herumstöbern im Wald auch für die ›Digital Natives‹ gewisse Reize zu haben scheint (vgl. Brämer 2021; Koll/Brämer 2021).

### 3.1 Der Wald als Inbegriff von Natur und Landschaft

Seit der Romantik gilt der Wald als ein verlockender und gleichzeitig unheimlicher Ort. Er ist faszinierend und bedrohlich zugleich. In Tiecks Kunstmärchen wird er beispielsweise »als ›unheimlicher‹ Naturraum, als Gegenwelt

zum ›Wohn-Raum‹ der Städte und Dörfer semantisiert« (Klimek 2012: 100). Der Wald dient bis zum heutigen Tag als Projektions- und Fantasieraum.[2] Oftmals steht er als Metapher für das Verbotene, Ausgegrenzte und steht als Bild für die Begegnungen zwischen Ich und dem Inneren und ist eine Chiffre für das Unbewusste und für verdrängte erotische Wünsche. Zugleich hat der Wald die Funktion

> »eines transitorischen Ortes, d.h. eines Ortes des Durchgangs und des Übergangs, eines Chaos-Raums in dem vorübergehende Ausnahmeerfahrungen gemacht werden, die zu tiefgreifenden Veränderungen, der im Wald ausgesetzten Figur führen« (Klimek 2012: 100).

Auch in den Kinder- und Volksmärchen finden sich diese Aspekte; der Wald ist sowohl ein Ort der Gefahr wie der Wandlung. In romantisierenden Naturvorstellungen der Neuzeit wird die sogenannte ›unberührte‹ Natur, als Rückzugsraum oder auch als Ort der Läuterung, dem zivilisierten Leben und der Naturzerstörung entgegensetzt.

Der Jugendreport Natur zeigt, dass sich dieses widersprüchliche Naturverständnis auch bei den Jugendlichen fortsetzt. Dem Bericht zufolge komme es ihnen vor allem auf den Genuss der schönen, reinen Natur an und somit sei der Wald zugleich für sie der Inbegriff der guten Natur, idealisiert als eine Welt voller Harmonie und so bambifiziert. (vgl. Brämer 2021; Koll/Brämer 2021). Die industrielle Nutzung des Waldes empfinden die jungen Menschen als störend. Das Baumfällen und Jagen lehnen sie ab. Junge Naturschutzanhänger*innen wünschen sich laut Bericht einen wilden, unbearbeiteten Wald. Natur müsse Natur bleiben. Wahre Natur müsse wild sein. Zugleich beklagt der Bericht Defizite in den Begegnungen der Jugendlichen mit der Natur unter dem Aspekt der ›Naturentfremdung‹. Kennzeichnend sind laut Report geringe Naturkontakte und die Blickverengung auf Haustiere, ein sinkendes Interesse und fehlende Freude an der Natur, ein schwindendes Wissen über elementare Pflanzen- und Tierarten sowie über die Zusammenhänge in der Natur. Hinzu kämen unzureichende biologische Kenntnisse im engeren Sinne, z.B. die Kenntnis von Vogel-, Baum- und Getreidearten, sowie die Verdrängung der Naturnutzung (vgl. ebd.).

---

2 Siehe auch den Beitrag von Barbara Sterzenbach in diesem Band.

In der Vorbeugung solcher ›Defizite‹ setzen ausgehend von dem Begriff der Naturentfremdung häufig Projekte der Umweltbildung für Kinder, aber auch kulturelle Bildungsprojekte im Rahmen der Umwelterziehung, an.

Im Folgenden möchte ich stattdessen drei Projekte vorstellen, in denen Künstler*innen einen Rahmen für Begegnungen zwischen Kindern, Erwachsenen und Natur schaffen und sie einladen, sich neu zu erfahren.

## 4. Das Kind als Akteur, Partner und Verbündeter: Die Lautertalprotokolle (*willems&kiderlen*, 2018–2021)

Mehrere Jahre lang haben Meret Kiderlen und Kim Willems im hessischen Lautertal mit künstlerischen Mitteln geforscht.[3] Sie fragten nach dem Unterschied von Land- und Stadt-Kindheit, nach ländlichen Nischen und den lokalen Umbrüchen. Rückblickend beschreiben *willems&kiderlen* die teilnehmenden Kinder als Akteur*innen, Verbündete und als Ko-Produzent*innen, mit denen sie durch ein stets wachsendes Vertrauensverhältnis verbunden sind. Co-Poduzent*innen waren sie nicht nur während der Performances als Zeigende, sondern auch als Türöffner*innen während der Recherchen. Die Ortskenntnis der Kinder war für die Künstler*innen Wegweiser im Projekt beim Erkunden der Orte und beim Durchqueren des Geländes. Über die Kinder lernten die Künstler*innen Eltern, Großeltern und andere Bewohner*innen von Lautertal/Gadernheim kennen. Das Vertrauensverhältnis zeigte sich auch darin, dass einige Kinder über drei Projektjahre dabei blieben, die Arbeitsweise der Künstler*innen kannten und Kinder und Erwachsene sich wechselseitig anerkannten.

### 4.1 Generationenbegegnungen in »STADT_LAND_KIND« (2018): Erinnern, Erzählen, Re-enacten, neu Justieren

In einem Moment während des von Kindern geleiteten Audio-Walks »STADT LAND KIND« schleuderten die Kinder an einem mit braunen Blättern übersäten Waldhang den Teilnehmenden aus allen Generationen ein Lob auf den Wald entgegen:

3 Die künstlerische Arbeit war im Rahmen des Residenzprogramms *FLUX* möglich und wurde teilweise von *tanz+theater machen stark* gefördert.

»Auf den Wald der umfallenden Bäume
Auf den Wald der herabfallenden Blätter
Auf den Wald der giftigen Schlangen
Auf den Wald der gebrochenen Arme und Beine
Auf den Wald der glitschigen Käfer
Auf den Wald der Dunkelheit«[4]

Aufgerufen wird hier ein Waldbild, das Gefahren aufnimmt und zugleich das Vergnügen an der Gefahr beschreibt und zwischen Lust und möglicher Gefahr changiert und damit anspielt auf eine nicht zonierte Kindheit. Das Motiv der Dunkelheit steht auch hier für Abenteuer, aber hält zugleich offen, Dunkelheit als Metapher für Unwissenheit oder auch das Böse zu lesen. Die umfallenden Bäume und die herabfallenden Blätter verweisen auf Vergänglichkeit und Wandel und sind ein Motiv, das auch in den folgenden Residenzjahren aufgenommen wird.

*Abb. 1: Audio-Walk »STADT LAND KIND« von willems&kiderlen.*





In der Gemeinderauminszenierung übernahmen die Kinder die Regie, indem sie den Walk leiteten und live die Texte einsprachen, welche die Teilneh-

4 Das Skript mit Originaltönen kann unter https://dielautertalprotokolle.de/stadtlandkind abgerufen werden.

menden über Funkkopfhörer hörten (s. Abb. 1). Sie waren Wegweiser über den gesamten Walk hinweg und übernahmen so als Koproduzent*innen und Performer*innen einen Teil der Verantwortung. Der Audio-Walk startete an der Schule, führte zu Feldern, Waldstücken, zu geheimen Wegen, verlassenen Orten wie einem alten, verlassenen Pool hinter einem Dorfgasthaus und zu anderen Verbotszonen für Kinder. Hierzu gehörte der örtliche Friedhof mit seiner kinderfeindlichen Friedhofsordnung, die von den Kindern Ehrfurcht fordert und ihnen mehr oder weniger alles verbietet, z.B. das wilde Rennen auf dem Friedhof, das laute Schreien und damit die Machtverhältnisse zwischen Kindern und Erwachsenen bzw. erwachsene Ordnung sichtbar macht und zeigt wie Erwachsene die Aneignung von Orten durch die Kinder verhindern, die grundsätzliche Fragen des menschlichen Daseins berühren.

Die Inszenierung fragt auch danach, was die ältere Generation der Jüngeren übergeben möchte, und legt nicht nur übersehene oder vergessene Orte und Wege frei, sondern macht zugleich die Kindheit im Generationenverhältnis selbst zum Thema. *Willems&kiderlen* verbinden in ihrer interviewbasierten Arbeitsweise Expert*innenmeinungen aus den Bereichen Wissenschaft und Praxis mit dem Alltagswissen der Kinder und dem »Erinnerten als kollektives Gedächtnis« (Westphal 2022) der älteren Generation. Indem sie Perspektivwechsel vornehmen, den Kindern von Erwachsenen Erzähltes, von Wissenschaftler*innen über Kinder Geforschtes und von den Künstler*innen verfasste Texte in den Mund legen, lösen sie Zuschreibungen auf. Durch die so geschaffene Distanz, Fremdheit und Verschiebung gelingt es ihnen, einen Raum für den Dialog der Generationen zu schaffen. Die Vergangenheit rückt so unmittelbar in die Gegenwart hinein, wird in einem neuen Kontext lesbar. »Die Leute […] aus dem Dorf […] haben sich da sozusagen in den Kindern verfremdet gespiegelt gesehen« (I_4_K(b): 153ff.)[5], sagt Kim Willems im Gespräch mit Micha Kranixfeld.[6] Das Prinzip zieht sich durch alle drei Projektphasen.[7] Sichtbar werden dadurch auch die Umbrüche in der Gemeinde, die vor allem die

5 Es handelt sich bei dieser Nummerierung um eine projektinterne Bezeichnung.

6 Bereits in ihrer Produktion »Natur der Kinder« ließen sie erstmals Meinungen von Expert*innenen, die berufsmäßig mit Kindern zu tun haben, von Kindern auf der Bühne sprechen.

7 So erzählen die Kinder in »Ghostwriting Odenwald« (2021) darüber, was sie alles im Krämerladen arbeiten müssen, wie hart die Arbeit auf dem Land ist, dass der wichtigste Arbeitgeber aufgegeben hat, und dass es einst eine Disco gab, die nunmehr geschlossen ist. Nach kurzer Irritation wird deutlich: Es sind nicht ihre Sätze, die da gesprochen werden, sondern die ihrer Großeltern.

ältere Generation beschäftigen. Oftmals werden die Veränderungen von den Älteren als Verlust beschrieben. Vieles ist verschwunden oder nicht mehr vorhanden: die Art und Weise Landwirtschaft zu betreiben, Gebäude, Arbeitsplätze, Vereine und vor allem der Zusammenhalt. Dies fordert gerade dazu heraus, danach zu fragen: Was ist das für ein Erbe? Was wird davon weitergegeben und was unterschlagen? Welche Ereignisse, Narrationen, Geschichten und Sagen leben weiter und welche werden verdrängt und vergessen? Welche Narrationen erzeugen bei den Kindern Neugierde und Nachfragen? Was ist ihre Perspektive auf das Berichtete? Indem die Kinder die Geschichten der Alten wieder-erzählen, machen sie sich diese zu eigen, treten sie in gewisser Weise das ›Erbe‹ an.

## 4.2 Kontrollierte Kindheit in »NischenLand« (2019)

Im Jahr darauf greifen *willems&kiderlen* erneut den Diskurs über Kindheit auf und verbinden diesen mit dem Thema Natur und Landschaft. (vgl. Sauer 2022) Hierbei stellen sie das Phänomen der Nische ins Zentrum: Die Nischen auf dem Land, die immer noch vorhanden sind, die Nischen in der Natur, die Nischen in der ökologischen Landwirtschaft, die Nischen in vordefinierten Räumen und die Nischen der Kinder, die für sie entstehen, wenn sie die von Erwachsenen vorgegebenen Räume umschaffen und umdeuten. Sie loten die Nische als Refugium aus und blicken auch auf naturwissenschaftliche Betrachtungsweisen, welche die ökologische Nische als den »Beruf der Arten« definieren.

> »Also die Nische beschreibt die Art und Weise, wie eine Art etwas tut und was sie dafür braucht: Eine bestimmte Temperatur, eine bestimmte Bodenfeuchtigkeit, einen bestimmten PH Wert, eine bestimmte Luftfeuchtigkeit und so weiter. Also. Kein Ort, sondern ein Beruf.«[8]

Willems&Kiderlen knüpfen daran an und fragen:

> »Was ist eigentlich der Beruf von Kindern? […] Man könnte also sagen: Der Beruf des Kindes ist es, die Welt zu entdecken. Und das machen sie von Beruf aus, indem sie spielen und sich in spielerischen Welten einnisten. […] Und wie steht es um ihren Beruf – und damit um die Spielräume, in denen

8 Das Skript mit Originaltönen ist unter https://dielautertalprotokolle.de/nischenland abrufbar.

sie sich einnisten können? Ergeht es ihnen wie den Arten in den Ackerstreifen?«

Es antwortet ein Einspieler aus einem Interview mit Gerold Scholz:

»Ich glaube sagen zu können, was sich massiv verändert hat, ist das Ausmaß an Kontrolle über Kinder aus Angst davor, ihnen könnte etwas passieren. Wieviel Minuten am Tag haben Kinder eigentlich zur Verfügung, in denen sie etwas tun können, was die Erwachsenen nicht kontrollieren?«

Sichtbar wird in der Performance das Bild einer beobachteten und kontrollierten Kindheit, einer Kindheit, in der die Kinder einem Übermaß an Kontrolle durch die Erwachsenen ausgesetzt sind und es kaum noch unkontrollierte ›Nischen‹ gibt.

Die Performance legt zugleich die Widersprüchlichkeiten offen: Kinder brauchen ›Nischen‹ für ihr Spiel, zugleich müssen sie die ihnen von den Erwachsenen zugewiesenen Kindheits-Inseln verlassen, um sichtbar zu sein, ihre Kinderrechte einzuklagen und gesellschaftliche Veränderungen herbeizuführen.

## 5. Der Wald als Resonanzraum für Generationenbegegnungen: »Der Deutsche Wald – sehr, sehr frei nach…« (*Schwenk & Schmans*, 2021)

Das gemeinsame Erwandern der Umgebung mit einer altersgemischten Gruppe wurde in einem Projekt der Künstler*innen Isabel Schwenk und Markus Schmans zentral. Ihr Ausgangspunkt war Berlin: Berlin ist eine der grünsten Städte Europas, 20 % der Fläche ist Wald. Für viele Berliner*innen ist der Wald ein Ort, um durchzuatmen, abzuschalten und während der Covid19-Pandemie ein Zufluchtsort, um diese zu vergessen. Im Projekt von *Schwenk & Schmans* erweist sich der Wald als Resonanzraum für die Generationenbegegnungen, in dem die Teilnehmenden gehend denken. »Gehen und Denken teilen sich einen gemeinsamen Raum.« (Berger 2014: 76) Es entsteht ein Denkraum, »als offener Raum der Relationen, der erst in der Bewegung des Gehens und Denkens entsteht.« (Ebd.: 76)

»Der Weg hat uns die Fragen gestellt«, sagt eine Teilnehmerin im Film. Gehend sprachen sie über ihr Leben, befragten die Kulturtechnik des Wanderns

und erörterten die Verhältnisse von Stadt und Wald, jung und alt. Drei Generationen (Kinder, Eltern und Großeltern) begegneten sich auf den Wanderungen in den Wäldern rund um Berlin, und dokumentierten ihre Spaziergänge in unterschiedlicher Weise mit Fotos, Zeichnungen und Skizzen (s. Abb. 2) und machten sich Gedanken über ökologische Fragen des Waldsterbens oder die Gefährdung des Waldes durch Abholzung. Klimawandel und Forstwirtschaft waren in dem Projekt stets präsent.

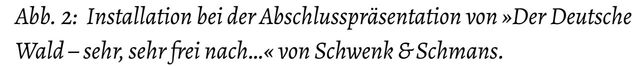


*Abb. 2: Installation bei der Abschlusspräsentation von »Der Deutsche Wald – sehr, sehr frei nach…« von Schwenk & Schmans.*



© Paula Reissig 2021

Darüber hinaus entstand ein Dokumentarfilm mit der Filmerin Paula Reisig.[9] Darin sprechen die Teilnehmenden ausgehend vom ältesten Baum Berlins, der 900 Jahre alten ›dicken Marie‹, über Leben und Sterben.

**Kind:** Wie war es als du jung warst?
**Oma:** Verrückt, ausgelassen, aber auch streng.
**Kind:** Was bedeutet älter werden für dich?

9 Der Film »Im Wald mit…« kann unter https://vimeo.com/619113202 angeschaut werden. Er wurde im Rahmen des Festivals »coming of age« in den Sophiensälen/Berlin 2021 präsentiert.

**Opa:** Älter werden merkt man nicht so direkt. Älter werden bedeutet schlauer werden.
**Oma:** Ich möchte gerne noch jünger sein…Man muss sich nicht mehr so ganz beweisen…
**Kind:** Was ist für dich das Skurrilste am Älter werden?
**Oma:** Morgens in den Spiegel zu schauen und zu denken, die Frau hier kenne ich nicht.
**Opa:** Zu entdecken, dass ich aussehe wie mein eigener Vater.
**Kind:** Hast du Angst vor dem Sterben?
**Oma:** Nein, aber Angst hilflos und pflegebedürftig zu sein.
**Kind:** Was ist eine Frage, die du dir bis heute stellst?
**Oma:** Wie wird es sein nach dem Tod?
**Junge:** Gibt es etwas, dass ich nicht über dich weiß? Hast du ein Geheimnis?
**Oma:** Ja da gibt es mehrere… (lacht, aber gibt keines der Geheimnisse preis. Der Junge schmunzelt.)
**Oma:** Und du? Für was interessierst du dich eigentlich? Und was willst du in Zukunft einmal machen?
**Opa:** Haben Tiere für dich eine Seele?
**Junge:** Tiere sind Lebewesen wie Pflanzen auch. Tiere sind für mich unfassbar wichtig. Eine Welt ohne Menschen kann ich mir vorstellen, eine Welt, die ohne Tiere existiert, kann ich mir nicht vorstellen.

Der Ausspruch, »dass alles besser gehen würde, wenn man mehr ginge« (Seume 1974, zitiert nach Berger 2014: 86), gilt sicher auch für die Begegnung der Generationen in dem Projekt von *Schwenk & Schmans*. Wilhelm Berger bezieht ihn auf das Denken:

> »Durch Gehen geriete alles in Bewegung. Man ist inmitten dieser Bewegung und ausgesetzt ins Andere und zu den Anderen. Die Gehenden und Denkenden sind immer unter vielen. Es gibt viele Abzweigungen. Mit und ohne Landkarte kann abgewichen werden. Damit werden vielleicht neue Wege von den Vielen konstruiert: Gehen und Denken also als Intensität des Anders-Werdens.« (Berger 2014: 86)

Ein Fazit dieses Projektes ist, dass die Separierung von Kinderwelt und Erwachsenenwelt während der Spaziergänge durchkreuzt wird. Es entstehen gehend Räume für Dialoge, in denen die Generationen sich aufeinander zubewegen, sich zuhören und dabei sich neu kennenlernen. Das Künstler*innenduo

versucht mit dem Format den Generationenkonflikt zu begreifen, verbunden mit der Hoffnung diesen vielleicht auch überwinden zu können.[10]

## 6. Der Wald als Metapher für das Zusammenleben: »The Mushroom Project – Wie wir zusammen leben wollen« (Katrin Hylla & Ida Daniel, 2021)

Die Verbindung von Mensch und Natur als ein artenübergreifendes Sorgetragen, als eine Art verwandtschaftliches Verhältnis, als ein Gewebe (vgl. Pfoser 2021); wird als Visionen im »Mushroom Projekt« von Katrin Hylla und Ida Daniel mit 8–11-jährigen Kindern sichtbar. Der Wald ist in diesem Recherche-Theaterprojekt eine Metapher für Systemkomplexität und für das Zusammenleben. Ausgehend von den »Pilzen als ökologischen Helden« fragen die Künstler*innen danach, wie Symbiose und Allianz auf eine soziale Situation und wie Eusymbiose und Koevolution auf zwischenmenschliche Beziehungen übertragen werden könnten und welche Folgen dies habe.

> »Unterhalb des Waldbodens erstrecken sich Pilzkörper in Netzen und Knäulen, bilden Wurzeln und mineralische Böden, lange bevor sie Pilze produzieren. […] Pilze gehen unterschiedliche Beziehungen zu den Bäumen ihrer Umgebung ein. Allianzen und Symbiosen, lebenslange und vorübergehende Beziehungen werden geschlossen, auch parasitäre Strukturen existieren innerhalb dieser Verbindungen. Pilze kommunizieren auf uns verborgene Art: Sie warnen, wenn Schädlingsbefall droht. Sie filtern Schadstoffe für ihren Partnerbaum, entsorgen Plastik, sie schützen ihre Partner*innen vor Frost oder liefern Nährstoffe ohne die Bäume nicht überleben könnten. Pilze sind faszinierend. Mehr als 3,8 Millionen Pilze sind noch unbekannt und unerforscht.«[11]

Adressiert wurden die Kinder in diesem Projekt als eigenständig Forschende. Sie sammelten, bestimmten und sezierten Pilze. Sie lernten ihre Standorte und ihr Ökosystem kennen und diskutierten über ihre Lebensweise. Begleitet wurden sie von Expert*innen die die Pilze des Waldes und das Ökosystem der Pilze gut kennen. Wald und Pilze sind in diesem Projekt insofern Mitspieler, weil sie »als Kräfte anderer Formen des Lebens angesehen werden, von denen

10 Aus einem Gespräch der Autorin mit den Künstler*innen.

11 Aus dem Projektantrag.

das Menschliche selbst existentiell abhängig ist.« (Westphal/Kranixfeld in diesem Band) Hylla und Daniels diskutierten mit den Kindern darüber hinaus die Frage, inwiefern das Ökosystem der Pilze eine Vision für zukünftiges Zusammenleben von Mensch und Natur darstellen könnte. Entstanden sind aus den Recherchen Improvisationen mit Material und Kostümen (s. Abb. 3), in denen die Kinder ihre Gedanken stellvertretend aus der Perspektive der Pilze kundtun.[12]

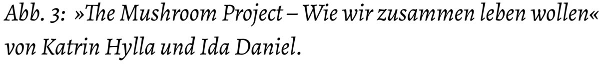


*Abb. 3: »The Mushroom Project – Wie wir zusammen leben wollen« von Katrin Hylla und Ida Daniel.*




© Todor Stoyanov 2021

## 7. Fazit

Die vorgestellten Projekte finden unterschiedliche Zugänge, um das Verhältnis von Mensch und Natur zu beschreiben, sei es, dass sie den Wald als ›subjektbezogenen Handlungsraum‹, als einen Raum des Austauschs der Beteiligten wie auch mit der umgebenden Natur (vgl. Blotevogel 2005: 835; Ipsen 2006: 19; Sprachkompass 2021;) verstehen, oder dass sie ausgehend von der naturwissenschaftlichen Definition der Nische als Beruf der Arten Formen des Zusammenlebens in ländlichen Räumen auffächern und danach fragen, welche Rolle Nischen in der dörflichen Gemeinschaft spielen. Oder

12 Der Film ist unter https://vimeo.com/554833593 abrufbar.

eben wie im »Mushroom Project« ausgehend von Ökosystemen Modelle für zukünftiges Zusammenleben erforschen. Der Wald spielt nicht nur in diesen Projekten eine herausgehobene Rolle. Er ist präsent in Gedichten, Märchen und auf Bildern und in vielen anderen Projekten mit Kindern: Als transitorischer Raum, als Raum des Durchgangs, Übergangs und Wandels, wird er zu Kindern in Bezug gesetzt und zunehmend häufiger finden die Aktionen und Performances der Kinder im Wald statt. Dies hat möglicherweise seinen Grund darin, dass die Kindheit eine Zeit des Übergangs und Wandels ist und sie irgendwann endet. Wenngleich die Erinnerung daran stets präsent bleibt.

Allen hier vorgestellten Projekten ist gemeinsam, dass die Künstler*innen die Kinder als Akteur*innen und Bürger*innen mit eigener Sichtweise adressieren.[13] Die Künstler*innen initiieren Begegnungsanlässe und finden hierfür besondere, auf die jeweiligen Orte und Räume bezogene, Formate. Oftmals befragen hierbei die Kinder, wie bei *willems&kiderlen* gekonnt das Generationenverhältnis und laden die Erwachsenen ein, ihren Anweisungen und/oder dem von den Künstler*innen gesetzten Rahmen zu folgen: Die Künstler*innen finden für Projekte Versuchsanordnungen, die Kinder die Worte der Erwachsenen sprechen lassen und so das Verhältnis zwischen den Generationen umkehren. Sie beschreiben den Wald als Naturraum im Städtischen. Sie reflektieren zonierte Kindheiten im Ländlichen und legen zugleich Spuren, um das Verhältnis von Menschen, Tieren und Pflanzen im Zusammenleben der Arten zu erkunden und dabei die Besonderheiten der jeweiligen Landschaft aufnehmen. Die Projekte benötigen dabei eben nicht den klassischen Theaterraum, den es ohnehin in ländlichen Räumen nicht gibt, sondern bewegen sich dorthin, wo sich Kinder und Jugendliche aufhalten: in den öffentlichen Raum, in Wälder, auf Brachen, in Gasthäuser, in Schulen.

## Quellen

Berger, Wilhelm (2014): Was ist Philosophieren?, Wien: Fakultas wuv UTB.

Blotevogel, Heinrich (2005): »Raum«, in: Dennis Ehm (Hg.), Handwörterbuch der Raumordnung, Hannover: ARL, S. 831–841.

13 Nach wie vor gibt es viele Projekte mit Kindern, die nicht auf einer forschenden Theaterarbeit beruhen, denen vielmehr idealisierende Kindheitsvorstellungen zugrunde liegen oder die auf der Vorstellung eines defizitären Kindes beruhen und so adultistische Tendenzen bedienen und Machtverhältnisse festschreiben.

Brämer, Rainer (2021): Achter Jugendreport Natur 2021. Naturentfremdung im Kreuzverhör. Versuch eines analytischen Nachtrags zu Widersprüchen und Ungereimtheiten. URL: https://www.wanderforschung.de/files/jrn-2021-kreuzverhoer-endfassung_2206011209.pdf (01.08.2022).
Hentig, Hartmut von (2003): Rousseau oder Die wohlgeordnete Freiheit, München: Beck.
Hentschel, Ingrid (2014): »Vom Hoffnungsträger zum Problemfall. Kindheitsbilder im Theater für Kinder«, in: Jan Deck/Patrick Primavesi (Hg.), Stop Teaching!, Bielefeld: transcript, S. 69–91.
Ipsen, Detlev (2006): Ort und Landschaft, Wiesbaden: VS Verlag.
Jessen, Jens (2022): »Die beschwerte Jugend. Warum so ernst?«, in: Die Zeit vom 25.8.2022, S. 55–56.
Kang, Yoona: (2022): »Natur als Metapher und die Performance der Natur als sie selbst«, in: ixypsilonzett (1), S. 10–12.
Klimek, Sonja (2012): »Waldeinsamkeit – Literarische Landschaft als transitorischer Ort bei Tieck, Stifter, Storm und Raabe«, in: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft, S. 99–126, doi:10.1515/raabe-2012-0007.
Koll, Hubert/Brämer, Rainer (2021): 8. Jugendreport Natur 2021. Natur auf Distanz. URL: https://www.natursoziologie.de/files/8-jugendreport-natur-2021-final-31-05-2021_2106051202.pdf (01.08.2022).
Kurzeck, Peter (2003): Als Gast, Frankfurt a.M.: Stroemfeld.
Liebel, Manfred (2020): Unerhört. Kinder und Macht, Weinheim/Basel: Beltz Juventa.
Oelkers, Jürgen (1989): Die große Aspiration – zur Herausbildung der Erziehungswissenschaft im 19. Jahrhundert, Darmstadt: wbg.
Pfoser, Paula (2021): Donna Haraway. Philosophin mit Hirn, Herz und Hund. URL: https://orf.at/stories/3237000 (19.02.2023).
Richter, Dieter (1994): »Das Theater mit Kindern«, in Jörg Richard (Hg.), Kindheitsbilder im Theater, Frankfurt a.M.: Haag + Herchen. S. 9–15.
Richter, Dieter (1999): »Das Jahrhundert des Kindes«, in Jörg Richard (Hg).: Theater im Generationenverhältnis, Frankfurt a.M.: Haag + Herchen. S. 17–32.
Rousseau, Jean Jacques (1983): Emil oder Über die Erziehung. Paderborn: UTB.
Sauer, Ilona (2022): Passagen: »Gehen-Weitergehen«, in: Kristin Westphal et al. (Hg.), KIDS ON STAGE, S. 339–359.
Sprachkompass (2021): Landschaft als Raum. URL: https://sprachkompass.ch/landschaft/landschaft-als-raum (01.08.2022).

Weigl, Aaron/Educult (2018): Freie darstellende Künste und Kulturelle Bildung im Spiegel der bundesweiten Förderstrukturen, Berlin: Bundesverband Freie Darstellende Künste e.V.

Westphal, Kristin/Althans, Birgit/Dreyer, Matthias/Hinz, Melanie (Hg.) (2022): KIDS ON STAGE. Andere Spielweisen in der Performancekunst. intergenerational. interkulturell. intertransdisziplinär, Bielefeld: Athena/wbv.

Westphal, Kristin (2022): »Bauen nach Katastrophen. Theater und Anthropozän am Beispiel der Performancekunst mit Kindern«, in: Thomas Senkbeil et al. (Hg.), Der Mensch als Faktizität. Pädagogisch-anthropologische Zugänge, Bielefeld: transcript, S. 247–264.

# Wald als Spielort bei Theater Joschik

*Barbara Sterzenbach*

## 1. Einleitung

Im BMBF-Forschungsprojekt DO_KiL wurden seit dem Jahr 2020 künstlerische Residenzen in ländlichen Räumen als Begegnungs-, Spiel- und Kommunikationsorte empirisch untersucht. Künstlerische Residenzen sind eine besondere Art der künstlerischen Förderung, bei der Künstler*innen für eine begrenzte Zeit einen ihnen fremden Ort aufsuchen, um dort ihre Kunst zu vertiefen, ihre Netzwerke zu erweitern bzw. ein künstlerisches Projekt durchzuführen (vgl. GD EAC 2016: 9; Kittner 2018). Im Forschungsprojekt *DO_KiL* wurden insbesondere Residenzkünstler*innen aus den Bereichen Zeitgenössisches Theater und Darstellendes Spiel, in deren Projekten eine Partizipation der Bevölkerung vor Ort konzipiert und angestrebt wurde, im Feld beobachtet.[1]

In Folge der pandemiebedingten Einschränkungen in den Jahren 2020 und 2021 waren die Künstler*innen oft gezwungen, ihre Planungen zu überarbeiten und den Kontaktbeschränkungen der Verwaltungen sowie den Sicherheitsbedürfnissen der Beteiligten anzupassen. Auch die Formate und angestrebten Projektpräsentationen mussten immer wieder angepasst werden. Während jedoch viele andere Angebote der kulturellen Bildung abgesagt wurden und große Kulturhäuser schließen mussten, konnten die Residenzprojekte, aufgrund einer höheren Agilität und Freiheit in der Realisierung, angeboten und durchgeführt werden. So wurden 2020 in den beobachteten Residenzen vor allem digitale Formate entwickelt, wie Filme (*willems&kiderlen; Studio Vogelsberg; Theater Joschik*), Podcasts (Margarete Kiss & Konrad Behr) oder eine künstlerische Homepage (*Kilincel&Schaper*[2]).

1 Mehr zum Forschungsprojekt in Waburg et al. (2022).

2 Für mehr Informationen: https://www.schotten2020.de/.

Im Vergleich der Projekte fiel außerdem auf, dass weniger die Orte und Ortskerne im Fokus standen. Vermehrt wurden dagegen Wald- und Landschaftsaufnahmen in Szene gesetzt: Versammlungs- und Drehorte wurden in den Wald gelegt (*willems&kiderlen; Studio Vogelsberg; Theater Joschik*), touristische Aussichtspunkte für Panorama- und Landschaftsaufnahmen gewählt (*Kilincel&Schaper*), Kamerafahrten an Wald- und Wiesenlandschaften gefilmt (*Kilincel&Schaper; willems&kiderlen; Theater Joschik*). Dies könnte einerseits auf die Benennung der Residenzen als »Dorfresidenzen« (Kulturlandbüro o.J.) oder »Residenzprojekte speziell für ländliche Räume« (FLUX – Theater+Schule o.J.) zurückzuführen sein, die eine bestimmte Erwartungshaltung der Beteiligten an Residenzprogramme schon vor dem Aufenthalt vor Ort anlegen. Entsprechend dieser eigenen und der antizipierten Erwartungen an die potenziellen Förderprogramme werden Residenzbewerbungen und Projektanträge der Künstler*innen ausgerichtet und entworfen. Andererseits könnte es auch eine tatsächliche Befremdung der oft städtischen Künstler*innen offenlegen, die, aus einem urbanen Kontext kommend, die ihnen fremde Landschaft anders bzw. als ›besonders‹ wahrnehmen (können).

Im vorliegenden Artikel soll der Frage nachgegangen werden, inwiefern im Projekt »Kleines Fest im Wald« von *Theater Joschik* der Landschaftstyp Wald als Ort individueller und kollektiver Erfahrungen thematisiert wird. Dazu sollen zunächst spieltheoretische Perspektiven angeführt werden, inwiefern Spielorte und Spielende aufeinander wirken und wie diese als individuelle und kollektive Erfahrungsräume erschlossen werden (2). Anschließend wird ein Überblick gegeben, wie der Landschaftstyp Wald aktuell in verschiedenen Disziplinen diskutiert wird und was im Weiteren darunter verstanden werden kann (3). Auf dieser Grundlage wird dann das Vorgehen der Künstler*innen vor Ort anhand von Beobachtungsprotokollen und Interviewausschnitten erläutert und in die vorangegangenen Überlegungen eingeordnet (4). Im letzten Abschnitt werden die vorangegangenen Analysen gebündelt und weitergehende Fragen entwickelt (5).

## 2. Spielen und Spielort(e)

Spieltheoretische Überlegungen und Analysen sind m.E. in der Erwachsenenbildung immer noch ein eher randständiges Thema. Auch in der kulturellen Bildung werden Konzepte aus den Bereichen Spiel, Spielen und Spieltheorie eher auf die Arbeit mit Kindern und Jugendlichen bezogen: Diese werden mit

künstlerischen Formaten vertraut gemacht, indem sie selbst zum Spiel aufgefordert werden, durch Erproben eigener Fingerfertigkeiten in den Bildenden Künsten, im körperlichen Ausdruck im darstellenden Spiel und im Tanz sowie im sprachlichen Ausdruck im Experimentieren mit Sprache, Reimschema und Rhythmus. Insbesondere in (theaterpädagogischen) Diskussionen um zeitgenössische Theaterpraxis und Performancekunst werden diesen Formen des Erlebens, Erfahrens und Erprobens hohe Bildungspotenziale zugeschrieben:

> »Die subjektive Handlungsebene und lust von Heranwachsenden geht einher mit einer öffentlichverkörpernden und damit notwendig objektivierenden Sicht auf das Dargestellte. Kulturelle Bildung mit Bezug zu den Theorien und Praktiken des Performativen sieht und ermöglicht Bildungsanlässe und angebote in der Bereitstellung von Lern und Erfahrungsräumen, die im Theaterspiel bzw. in Momenten des Performativen somit sprachliche, körperliche und subjekt und handlungsorientierte Aktivitäten und Inszenierungen anregen.« (Sting 2017: o.S.)

Dabei ist den Berichten aus der (theaterpädagogischen) Praxis – explizit oder implizit – die Grundannahme gemein, dass durch Spiel, durch Erproben und (körperliche) Erfahrung in einem geschützten Möglichkeits- und Experimentierraum, in dem den Anwesenden unausgesprochen klar ist, dass es sich um ›als-ob‹-Situationen handelt, in die sich alle auf ihre Weise freiwillig einbringen dürfen, gelernt wird (vgl. Sting 2017). Die beschriebenen Merkmale sind mit den Merkmalen des Spiels, wie sie Huizinga (2014) bereits 1938 formulierte, deckungsgleich: Freiwilligkeit, Regelhaftigkeit, Ungewissheit, räumliche und zeitliche Abgetrenntheit und Fiktivität (vgl. ebd.).

> »Eine Grunderkenntnis dabei lautet, dass die Spielprozesse auf den Menschen einwirken, zugleich aber auch durch Menschen bewirkt werden. Nur das eigene Interesse und das frei bestimmte Wollen dieser Menschen ermöglichen es, dass Spielprozesse stattfinden und ihre Wirkungen entfalten können.« (Fritz 2018: 176)

In der kulturellen Bildung dagegen werden Erwachsene, so die Beobachtung, überwiegend als Publikum bzw. Rezipierende von künstlerischen Produkten oder Prozessen gedacht. Beschreibungen oder Reflexionen zu Lernprozessen

erwachsener Teilnehmender in Spielprozessen kultureller Bildungsangebote[3] sowie Analysen oder Berichte zum Einfluss, den die Partizipierenden auf künstlerische Prozesse und Produkte durch ihre aktive Teilnahme nehmen, gibt es eher selten oder sie zielen auf didaktisch-methodische Erfahrungen mit etwa unberechenbaren Publikumsreaktionen ab (z.B. Oberhäußer 2022). Dabei wird eine konzeptionelle Ebene fokussiert und es werden Erfahrungen der Kunstschaffenden weitergegeben, ähnlich wie in Lehr-Lern-Methodenhandbüchern oder Ratgebern für Spielleitende. Doch auch Erwachsene lernen und gestalten ihr Leben spielerisch: So resümieren Gregarek und Homann (1998) nach ihrer Rezeption bekannter Spieltheorien: »Alles was war, ist und sein wird, basiert auf spielerischen Elementen. Somit ist für uns Spiel, verstanden als spielerisches Element, ein elementares Lebensprinzip alles Lebendigen« (ebd.: 258). Sie folgern bezogen auf den Menschen: »Kultur ist, wie der Mensch lebt. *Kultur entsteht durch spielerische Elemente und entwickelt sich in Form von Spiel*« (ebd.: 259; Herv. i.O.). Dabei greifen Erwachsene in Lern- und Spielprozessen auf ein größeres Erfahrungswissen zurück, etwa auf autobiografische Erzählungen, aber auch Literatur und Film.

Spielprozesse, als komplexe Handlungsabfolgen, entstehen dabei nicht im luftleeren Raum: Sie sind abhängig von der gedachten Spielwelt und dem dahinterstehenden Spielkonstrukt. Das Spielkonstrukt umfasst dabei alle Verabredungen, Zeit und Ort sowie verfügbare Spielmittel (vgl. Fritz 2018: 173). Dabei hat der Spielort eine nicht zu unterschätzende Wirkung auf Spielwelt und -konstrukt: »Spiele auf einer Wiese oder im Wald fordern dazu heraus, Naturmaterialien, Pflanzen und Bäume einzubeziehen und kreative Spielmöglichkeiten zu erschließen« (Fritz 2018: 192). Eine Tanzperformance wird auf einer geschlossenen Theaterbühne anders erlebt als in einem Einkaufszentrum oder auf einem öffentlichen Platz. Orte jenseits der klassischen Theaterbühnen werden (besonders in städtischen Umgebungen) bereits seit den Anfängen der *site specific art* in den 1970er Jahren als Spielorte gewählt:

> »Das Prinzip dieser Kunstform ist jedenfalls, an eigens dafür ausgewählten Orten wirken zu wollen, sich mit einer bestimmten Umgebung und Landschaft auseinanderzusetzen und diese zum Schauplatz (›Theater‹) zu machen, die jeweilige site als Schauplatz zu inszenieren.« (Primavesi 2010: 25)

3 Fackler (2014) beschreibt anhand eigener Beobachtungen in Malkursen mit Erwachsenen sowie abschließender Feedbacks Lernpotenziale und -prozesse während der freien, spielerischen Auseinandersetzung mit (Mal-)Techniken.

Die Wahl des Ortes kann dabei auch die Funktion öffentlicher Räume oder des Theaters an sich kritisch befragen (vgl. ebd.). Auch Westphal (2021) beschreibt ortsspezifisches Theater als gelöst von traditionellen Vorstellungen eines Bühnentheaters, was zur Folge hat, »dass es keine Grenzen hat, um seine Identität abzuschotten, keinen Bühnenhintergrund, der die äußeren Zonen auf ein Zentrum hin organisiert« (ebd.: 79) und somit auch veränderte Spielformen und Wahrnehmungsweisen begünstigt. Vorgefundene Sichtachsen, Hindernisse, Freiflächen u.v.m. werden ganz selbstverständlich zu Möglichkeiten des Spiels.

> »Spielraum als Raum zum Spielen wird durch die Wahrnehmung der Spieler zu einer Spielwelt, in der sich die Gegenstände und Gegebenheiten in den Augen der Spieler in etwas ›verwandeln‹, was für den Spielprozess bedeutsam ist. Der Spielraum ist also ein spezifischer Wahrnehmungsraum, der es ermöglicht, die reale Welt im Moment des Spiels anders wahrzunehmen. Zugleich bleibt die Wahrnehmung der realen Welt als ›Hintergrund‹ für die Spieler präsent. Wenn notwendig, oszilliert die Wahrnehmung zwischen Spielwelt und realer Welt.« (Fritz 2018: 193)

Dies gilt im vorzustellenden Projekt auf besondere Weise, da der gewählte Ort, ein Waldstück nahe einer kleinen Ortsgemeinde, zusätzlich durch autobiografische Erlebnisse der Darstellenden aufgeladen war.

## 3. Waldlandschaft und Spielort

Wälder bringen als Landschaften spezifische Bedingungen für Spielprozesse mit sich. Landschaft wird in verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen mit sehr unterschiedlichen Zielsetzungen analysiert. Während bspw. die Naturwissenschaften eine Beschreibung eines Erdraums und dessen physisch-ontischer Beschaffenheit etwa eines Ökosystems, der geologischen Beschaffenheit o.ä. anstreben, begreifen Politik und Wirtschaftswissenschaften Landschaften und Landschaftsräume als zu verwaltende Regionen, die bewohnt, bewirtschaftet und damit politisch-territorialen Regeln und Nutzrechten unterliegen (vgl. Berr 2019; Berr/Schenk 2019). Eine weitere, ästhetisch-emotionale Bedeutung kommt der Landschaft als sogenanntes »Seelensymbol« (Berr/Schenk 2019: 27) zu, welches durch die Künste entwickelt wurde:

> »Zu dieser Vermittlungsgeschichte gehören im Wesentlichen drei Stationen: Die bildende Kunst, die idealisierte malerische Naturbilder darstellt und dafür den Fachbegriff ›Landschaft‹ entwickelt; die Literatur, die solche malerischen Naturbilder aufgreift und in der Romantik Landschaft ästhetisch-emotional ins Innere des empfindsamen Subjekts verlegt und zum ›Seelensymbol‹ und zur ›Stimmungslandschaft‹ verklärt; schließlich der englische Landschaftsgarten, der das durch Malerei und Literatur vermittelte und etablierte Sehmuster ›Landschaft‹ in einen physischen Raum als gleichsam ›begehbares Bild‹ projiziert, gestalterisch umsetzt und damit als vermeintliche ›Realität‹ reifiziert« (ebd.).

Allen Perspektiven ist allerdings ein menschlicher Einfluss auf Landschaft inhärent: Ob sie ästhetisch interpretiert, als von menschlichen Regularien verwaltet oder durch ein von Menschen beeinflusstes (bzw. zu schützendes) System gesehen wird, stets wird eine Bedeutsamkeit eines mehr oder weniger überschaubaren Bereiches von Welt für Menschen konstruiert.

Besonders deutlich wird dies in den Diskussionen um den Landschaftstypus Wald. Als Wald wird in Deutschland »jede mit Forstpflanzen bestockte Grundfläche verstanden« (BWaldG §2 (1)), mit wenigen Ausnahmen wie Plantagen oder kleineren Flächen in bebauten Gebieten (vgl. ebd. §2 (2)). Diese Definition ist sehr weit gefasst, da die Zwecke des Gesetzes vielfältig sind und neben wirtschaftlichen Nutzen und Förderung auch Schutz- und Erholungsfunktionen des Waldes bedacht werden sollen. Die FAO (2020) der UNO definiert Wald als eine mindestens 0,5 Hektar große Fläche mit mindestens 5 Meter hohen Bäumen, deren Kronen wenigstens 10 % des Waldbodens beschatten (vgl. ebd.). Diese Definition ist enger gefasst, da es sich um eine Definition handelt, die stärker auf die Beschreibung des Ökosystems und dessen besondere klimatische Bedingungen in Abgrenzung zum Offenland abzielt:

> »Erst wenn Bäume so dicht und zahlreich stehen, dass sich darunter ein typisches Waldinnenklima entwickelt, spricht man von einem Wald. Die Temperaturen sind im Wald ausgeglichener (kühler im Sommer und wärmer im Winter), im Wald ist es weniger windig, lichtgeschützter und die Luftfeuchtigkeit ist etwas höher als in der Umgebung.« (SDW 2020)

Dabei wird in Deutschland ein besonderes Verhältnis zum Wald konstatiert: Stark verbunden mit dem problematischen Gründungsmythos eines germanischen Volkes in Überlieferungen von Tacitus zur Varusschlacht im Teutoburger Wald, wird der Wald auch in späteren Jahrhunderten romanti-

siert und mystifiziert (vgl. Lehmann 2001): In Sagen wie dem Nibelungenring, in Märchensammlungen wie der der Gebrüder Grimm und in Kunstwerken etwa von Caspar David Friedrich scheinen historische Berichte, Mythen und romantisierte Vorstellungen des Waldes auf, die über Generationen zu identitätsstiftenden Erzählungen versponnen und weitergegeben wurden. Das heutige, kulturell vermittelte Bild des Waldes als »romantische Idylle« (ebd.: 6) führt Lehmann (2001) auf bekannte Werke der Intellektuellen des frühen 19. Jahrhunderts – namentlich etwa Norbert Elias – zurück. Sie beschrieben Wälder als wild, ursprünglich sowie spirituell und heilsam (vgl. Polz-Watzenig 2020; Rathmann 2022). Tatsächlich aber seien diese Beschreibungen von einer starken Verlusterfahrung geprägt: »Die Wälder der romantischen Dichter und Maler waren Seelenlandschaften, Erinnerungswälder, die diesen städtischen Intellektuellen bereits als Wohnort verloren gegangen waren« (Lehmann 2001: 5).

Diese Entwicklung hat sich mit einer zunehmenden Urbanisierung eher verschärft: Heute gibt es kaum Waldflächen in Deutschland und Europa, die noch urwüchsig sind – also nicht bewirtschaftet und von Menschen genutzt und gestaltet werden (vgl. Küster 2019). Die idealisierte Sicht auf den Wald aus dem 19. Jahrhundert wird heute unter anderem in heiltherapeutischen Konzepten forterzählt, etwa des ›Walderlebens‹ oder ›Waldbadens‹, die dem Wald heilsame Wirkungen zuschreiben (vgl. Polz-Watzenig 2020). Erklärungsversuche dafür werden dabei über veränderte sensorische Wahrnehmungen in Abgrenzung zum Offenland gegeben: etwa Luftfeuchtigkeit und Temperatur auf der Haut, Spuren ätherischer Öle in der Atemluft durch Tannennadeln, Baumrinde und Laub, aber auch gemäßigte Schallübertragung (vgl. ebd.: 16; Rathmann 2022: 308). Theoretisch werden sie außerdem oft in Zusammenhang mit Ansätzen der Achtsamkeitsforschung[4] gebracht (vgl. Polz-Watzenig 2020: 19).

Eine wesentlich objektivere, aber auch ernüchternde Sicht entwickelt Rosa (2021) in seinen Ausführungen zur Resonanztheorie. Pointiert arbeitet er heraus, dass ein romantisiertes Bild, das der äußeren Natur eine eigene Stimme

4 Hier sei anzumerken, dass es sich bei Achtsamkeit (›mindfulness‹) um ein psychotherapeutisches Verfahren handelt, welches bereits seit den 1970er Jahren erforscht und evaluiert wird. Im Gegensatz zu Walderleben und Waldbaden, die eine Notwendigkeit der Isolation und des Rückzugs implizieren, um Achtsamkeit zu erfahren, handelt es sich bei Achtsamkeit ›nicht‹ um eine außeralltägliche Erfahrung, sondern sie ist tief in menschlichen Handlungen verhaftet (vgl. Valtl 2018).

unterstellt, die es vermöge, die innere Natur des Menschen anzusprechen und durch bloße Aufenthalte und sinnliche Wahrnehmung Resonanzen zu erzeugen, nur zu einer einseitigen Resonanzbeziehung führen kann (vgl. ebd.: 468). Denn, so seine Analyse, zur Resonanz braucht es Reaktion, Antwort, ein kommunizierendes Gegenüber. Die ›Natur‹ jedoch hat keine einheitliche Stimme, sie ›antwortet‹ auf menschliche Einflüsse nicht unmittelbar, eine selbstwirksame Erfahrung ist also durch ein rezeptives Konsumieren der Natur nicht möglich und führt demnach nur zu »stummen Formen der Selbst- und Natur*beherrschung*« (ebd.; Herv. i.O.): »Die ästhetisch-kontemplative Rezeption und die aktivisch-produktivistische Bearbeitung, Berechnung und Vernutzung der Natur bleiben so weiterhin unvermittelt und unvereinbar nebeneinander bestehen« (ebd.: 471f.). Daraus lässt sich eine kritische Perspektive auf ortsspezifische Kunst in Landschaften entwickeln, die nun anhand der Arbeit von *Theater Joschik* im Buchenwald von Staufenberg vertieft werden soll.

## 4. Einblicke in die Forschung – Zum Residenzprojekt 2021 von *Theater Joschik*

Das Forschungsprojekt DO_KiL startete im Frühjahr 2020 und war als ethnografische Grundlagenforschung konzipiert. Das Forschungsteam begleitete die Künstler*innen, führte Interviews mit Programmleitungen, Künstler*innen vor dem Aufenthalt vor Ort, hielt Beobachtungen in über 60 ausführlichen Beobachtungsprotokollen während der Residenzphasen fest und führte anschließend Gruppendiskussionen mit den Beteiligten der künstlerischen Prozesse. Außerdem wurden prozessbegleitend Dokumente gesammelt, die im Rahmen der Residenz produziert wurden: z.B. Plakate, Einladungskarten, Zeitungsartikel, Chatverläufe, Filme und Fotos. Die Auswertung geschah in Anlehnung an die dokumentarische Methode nach Bohnsack/Nentwig-Gesemann/Nohl (2013). Für den vorliegenden Artikel wird auf Forschungsmaterialien zugegriffen, die während des Projektes »Kleines Fest im Wald« von *Theater Joschik* zwischen März und September 2021 entstanden. Es handelte sich hierbei um das dritte Residenzprojekt der Künstler*innen Ekaterina Khmara, Choreografin, und Matthias Faltz, Regisseur, im hessischen Staufenberg, welches im Rahmen des Residenzprogramms von *FLUX – Theater+Schule*[5] ge-

5 Das Programm wird vom *Hessischen Kulturkoffer* des Hessischen Ministeriums für Wissenschaft und Kunst gefördert und ermöglicht hessischen Künstler*innen und Kol-

fördert wurde. Die Projekte sollten die »Elemente aus Musik, Tanz, Schauspiel und Malerei« (Theater Joschik 2019, Postkarte) mit persönlichen Geschichten der vor Ort lebenden Menschen verbinden. Die Erfahrungen mit den Teilnehmenden im Jahr 2019[6] reflektierten die Künstler*innen später in einem Gruppeninterview in der Metapher einer Entdeckungsreise in die »neue Welt« (GI_K_2: 294) der Künstler*innen, die sie den Teilnehmenden eröffnen können. Dabei gehen sie davon aus, dass neue Perspektiven zu erarbeiten ein großes Maß an Eigenleistung und Neugier von Seiten der Teilnehmenden voraussetzt:

> [Khmara:] »man will neue Welt öffnen, man will was Neues zeigen, was die noch nicht kennen, ähm, (3) muss man aber trotzdem so'n bisschen damit leben, dass die nur bedingt da reinkommen. Also durch durch eigene andere Welt oder andere Einstellung, dass man so quasi nur Tür öffnet und die können so reingucken und da halt [ist] es jedem selbst ein bisschen überlassen, wie viel er da sehen möchte oder wie viel, wie weit der reingehen möchte oder so.« (GI_2_K: Z. 294–304)[7]

> [Faltz:] »Ja ich würde auch sagen unsere künstlerische Arbeit war hauptsächlich das, äh, zu entdecken, was äh wo der Weg lang geht. Also wo, wo der nächste Schritt ist.« (GI_2_K: Z. 313–315)

Dabei mussten die Teilnehmenden vor allem traditionelle Bilder von Tanz und Theater revidieren. Sie waren gefordert, ihre Komfortzone zu verlassen und einige Gewohnheiten und Selbstverständlichkeiten kritisch zu hinterfragen.[8]

---

lektiven eine dreijährige Förderung für Theaterresidenzen in ländlichen Gemeinden des Landes. Die geförderten Projekte »legen den Fokus auf intergenerationale Begegnungen und begleiten künstlerisch den demografischen Wandel auf dem Land.« (FLUX – Theater+Schule o.J.).

6 Dieses Residenzprojekt konnte nicht begleitet werden, da es noch vor Beginn des Forschungsprojektes abgeschlossen war. Hier liegen lediglich Dokumente wie Evaluationsbogen, Ankündigungstexte und Einladungskarten vor.

7 Hierbei handelt es sich um eine projektinterne Bezeichnung der Interviewtranskripte.

8 Im Interview wurden beispielhaft folgende Brüche genannt: Schuhe tragen  zur Probe ausziehen; Bühne-Publikum-Relation  keine Bühne, Publikum partizipiert; narrative Kontingenz  fragmentarische, szenenhafte Eindrücke, die das Publikum selbst entschlüsseln muss/kann/darf; Theater = Textlernen und Bühnenbildgestaltung  Theater = Improvisation und ›Alltagssprache‹, körperliche Ausdruckskraft, Atmosphäre.

Im folgenden Jahr 2020 waren die meisten öffentlichen (Bildungs-)Einrichtungen aufgrund der Corona-Schutzmaßnahmen angehalten, Versammlungsmöglichkeiten, Angebote und Kooperationen mit Externen über das nötige Maß zu unterbinden und einzustellen. Auf der Suche nach neuen Kontakten und Mitwirkenden konnten über einen Kulturverein in Daubringen interessierte Menschen gefunden werden, die sich auf die Spuren des Schriftstellers Peter Kurzeck begaben, eigene biografische Erzählungen teilten und diese auch tänzerisch interpretierten. Die Künstler*innen zeichneten Interviews und entstandene Choreografien auf und produzierten das erste Mal einen eigenen Film.

Im Jahr 2021 konnten die Künstler*innen auf ihr Netzwerk und ihre Kontakte aus dem Vorjahr zurückgreifen und entwickelten mit der bereits bestehenden Gruppe eine Live-Performance, die in einem öffentlich zugänglichen Waldstück spielte. Szenen und Bilder entstanden dabei assoziativ während der gemeinsamen Treffen. Im Folgenden soll nachgezeichnet werden, inwiefern der Wald als besonderer Landschaftstyp, hier der Buchenberg in Daubringen, zusammen mit den spielerischen Herangehensweisen der Residenzkünstler*innen, als Ort individueller und kollektiver Erfahrungen konstruiert wird.

## 4.1 Szene 1: Auf der Suche nach Orten und Verbundenheit

Im April 2021 fand ein Online-Meeting mit der Gruppe des Vorjahres statt. Der Termin wurde via Gruppenchat eines verbreiteten Messenger-Dienstes verabredet, nachdem die Künstler*innen den Wunsch äußerten, sich wieder regelmäßig zu treffen. Im Meeting kündigten sie an, dass sie eine Erlebnis-Wanderung mit einem gemeinsamen Abschlussessen planten und dafür »nach schönen Orten« (BS_14: 8)[9] suchten. So sind die Teilnehmenden in die Rolle der wissenden Ortskundigen gebracht, welche die orts*un*kundigen Künstler*innen einweihen sollen. Damit verbunden scheint – durch die Zielsetzung der Wanderung – auch die Präsentation eines Weges dorthin, nicht das bloße Zeigen eines solchen Ortes. Die Benennung der ›schönen Orte‹ in Zusammenhang mit einer Wanderung wird von den Teilnehmenden gleich mit Orten der umgebenden Landschaft assoziiert: verschiedene Orte am Buchenberg; der Lollarer Kopf, ein Naturschutzgebiet in einem ehemaligen Steinbruch sowie

9 Es handelt sich hierbei um eine projektinterne Bezeichnung für die Beobachtungsprotokolle.

die umgebenden hügeligen Wälder. Bemerkenswert ist, dass diese Waldgebiete oder Waldrandgebiete sind, weder (Innen)Städte, Parkanlagen oder (Dorf)Plätze noch konkrete Aussichtspunkte werden genannt. Schönheit und Erlebnis werden hier scheinbar eng an ein Walderleben und eine Erkundung vermeintlich unentdeckter Orte, an eine Unbestimmtheit, eine Abgelegenheit des Ortes geknüpft[10]. Gleichzeitig kann dies auch auf ein Gefühl der Intimität und Abgrenzung zu öffentlichen Versammlungen hindeuten, von denen zu diesem Zeitpunkt der pandemischen Entwicklung eher abgeraten wurde.

Im weiteren Verlauf beschreiben die Residenzkünstler*innen ihr Vorhaben und engen die Ortsvorschläge weiter ein, indem sie die Entwicklung des Gespräches und der Vorschläge aufgreifen:

> »Ekaterina ergänzt: ›Wir wollen forschen, wie fühl ich mich nicht allein. Wie fühle ich mich, also, dass ich einen Körper habe. Resonanzen heißt das, also zwischen Ich und Natur, über alle Sinnesorgane. Was einen lebendig macht. Ja.‹ Jasmin[11] hakt nach: ›Mm, so ein bisschen, wie man sich verbunden fühlt?‹ formuliert sie. ›Ja‹, Ekaterina nickt, ›also, auch gerne draußen im Wald‹«. (BS_14: 9)

Neben der sozialen und emotionalen Bedeutung einer wahrgenommenen/wahrzunehmenden Verbundenheit zu anderen Menschen (»nicht allein« (ebd.) fühlen) wird hier auch eine körperliche, sensorische Ebene der Verbundenheit eingeschlossen. Deutet der erste Ansatz zur Erklärung noch auf eine wahrgenommene Isolation (evtl. begünstigt/hervorgerufen durch die pandemiebedingten Kontakteinschränkungen), so wird in der weiteren Ausführung ein wesentlich differenzierteres Verständnis des Allein-seins, genauer des In-der-Welt-seins deutlich: Der Körper, so scheint es in der Formulierung, wird als Verbindung zur physischen Welt interpretiert, besonders hier zur Natur, und deutet ein eher phänomenologisches Verständnis von Leiblichkeit, im Sinne des Körper-habens und Körper-seins, an (vgl. Meyer-Drawe 1984; Rosa 2021). Erst durch den Körper wird eine Weltbeziehung, »die Wahrnehmung und das Erleben von Welt« (Rosa 2021: 145) überhaupt möglich. Diese Weltverbundenheit über alle Sinnesorgane steht für die Künstlerin in einem engen Verhältnis zur Erfahrung von Lebendigkeit, die sich vermutlich auch aus ihrer tänzerischen Ausbildung herleitet und den (eigenen) Körper

10 Auch wenn sich durch modernes GPS-Tracking nahezu alle Orte bestimmen lassen.

11 Die Namen der Teilnehmenden wurden pseudonymisiert.

als besondere »Ausdrucksgestalt« (ebd.: 149) und »Inspirationsquelle« (ebd.) wahrnimmt.

Der Aspekt der Resonanz »zwischen Ich und Natur« (BS_14: 9) deutet außerdem auf einen ästhetischen Naturzugang und einen Naturverbundenheitsbegriff hin, hinter dem eine recht spezifische Selbst-Weltbeziehung steht: In der Verbundenheit mit der Natur verbirgt sich die »Vorstellung der Mensch-Natur-Beziehung als eine[] Art Gemeinschaft« (Hartung 2020: o.S.). Diese verlangt einen besonderen, (verantwortungs-)bewussten Umgang mit der Natur, die auf menschliche Einflüsse stets zeitlich verzögert reagiert. In einem ästhetischen Zugang stehen

> »einer bewussten, gewollten, aktiven und entscheidenden Gestaltung in der Kunst ein Werden, Wachsen, Entwickeln und Sein in der Natur gegenüber. Trotz der Unterschiede im Entstehungs- und Entwicklungsprozess stellen Form, Rhythmus und auch Farbe essentielle Aspekte einer Brücke zwischen Kunstgestaltung und natürlicher Umwelt dar« (Hartung 2020: o.S.).

Weiterhin kann hier auch die assoziative Nähe zwischen Wald, Wildnis und Natur gelesen werden, die auch Lehmann (2001) sowie Berr und Schenk (2019) konstatieren.

In den folgenden Wochen trafen sich die Künstler*innen mit den einzelnen Gruppenmitgliedern – gemäß der damals geltenden Corona-Schutzverordnung, Zusammenkünfte auf Mitglieder aus maximal zwei Haushalten zu begrenzen – und machten kleinere Ausflüge zu schönen Orten in der direkten Umgebung, die die Teilnehmenden vorschlugen. Im Gruppenchat wurden anschließend Bilder geteilt: ein Selfie vor einer Kuhweide am Waldrand, ein Waldpicknick zwischen Baumwurzeln, Kletterübungen zwischen Felsen und Bäumen im Wald.

## 4.2 Szene 2: Assoziationen am Ort – Wald, Erinnerung und die Menschen

In einem ersten gemeinsamen Spaziergang im Juni 2021 traf sich die Gruppe am ehemaligen Steinbruch und jetzigen Naturschutzgebiet Lollarer Kopf zu einer inszenierten Wanderung. Die Künstler*innen hatten einige Übungen an verschiedenen Wegpunkten vorbereitet, die die sinnliche Wahrnehmung adressieren sollten. Dazu gehörten Atemtechniken und Wahrnehmung der Waldgerüche, die Fokussierung auf eine detaillierte Wahrnehmung der Geh-

bewegung und der verschiedenen Untergründe, das Ertasten des eigenen Körpers und des Pulses, konzentriertes Lauschen auf Waldgeräusche sowie ein mitgebrachtes Glockenspiel und zuletzt ausgelassenes Tanzen und Spüren von Rhythmen zu (Pop)Musik aus einem kleinen Lautsprecher. Danach wurde das Geschehen bei einer kurzen Rast reflektiert und verabredet, noch einen weiteren Ort zu besichtigen.

Nach einer kurzen Autofahrt und einem flotten Marsch in den Wald am Buchenberg, kommt die Gruppe an einem Teil des Waldes an, der sich plötzlich gut überblicken lässt. Der Blick, eben noch durch Büsche, tiefhängende Äste und durch eine steigende Böschung begrenzt, öffnet sich. Die Vegetation besteht überwiegend aus hochgewachsenen Buchen, Ahorn und Fichten, Büsche versperren kaum die Sicht und nur einige junge Bäume ragen weniger als 2 Meter empor, das Blätterdach ist hoch und dicht. Eine etwa 4 Meter lange und etwa 80 Zentimeter hohe, gleichmäßige Steinformation erhöht einen Teil des Geländes und ist rechts und links durch Buchen begrenzt. Weiter rechts zerfällt die Formation in einzelne zerklüftete Brocken. Auf der Erhöhung ist, etwas weiter zurückgelegen, ein Gebilde aus Ästen gebaut worden. Ein langer dürrer Ast mit einem Bändchen ist in eine Ecke senkrecht hineingesteckt worden. Die Teilnehmenden erschließen sich den Ort ganz unterschiedlich:

> »Während die anderen sich noch umsehen und den Ort erfassen, klettert Sabine geschickt auf das Plateau und breitet die Arme aus. Sie blickt Richtung Gruppe und sagt: ›Das ist es. Hier waren wir mit unseren Kindern und jetzt mit unseren Enkelkindern viel spazieren. Es ist irgendwie interessant und schön und besonders‹. Ekaterina ist ebenfalls auf einen Felsen geklettert und macht langsame, tänzerische Bewegungen. ›Oh, eine Waldelfe‹, sagt Friedhelm und sieht sich schmunzelnd um. ›Oh, noch eine!‹ Auch Sabine tanzt auf dem Felsen und Jasmin und Friedhelm suchen sich ebenfalls einen Ort und tanzen. Ich stelle mich auf einen Baumstumpf und beobachte sie. Anton klettert auf das Plateau und schaut sich interessiert um. Das Ast-Gebilde scheint ihn zu faszinieren.« (BS_15: 19)

Sabine ist die Ortskundige, sie führte die Künstler*innen in den Spaziergängen bereits hierher (vgl. GI_2_T2: Z. 488ff.). Nun präsentierte sie der Gruppe den Ort und suchte sich dafür sogar eine exponierte Stelle aus. Für sie ist der Wald an generationenübergreifende Familienerfahrungen gebunden. Die positiven Beschreibungen, die sie für die Atmosphäre findet, deuten auf schöne gemeinsame Zeit beim Spielen und Erkunden (»interessant« (BS_15: 19) des

Waldes hin. Während »spazieren« (ebd.) eher ein erfrischendes, ungerichtetes Durchstreifen der Landschaft meint, dessen Ziel die Bewegung, die Tätigkeit an sich ist, scheint dieser Ort dennoch eine Art Zwischenstation bei Spaziergängen mit Kindern zu sein, um zu toben, zu klettern, zu spielen, kreativ zu sein (Ast-Gebilde). Er ist nicht mehr wild, nicht unentdeckt, sondern bereits verändert und künstlich geformt, wie das zurückgelassene Ast-Gebilde zeigt. Ein Ort, der Menschen auf eine besondere Weise zur Auseinandersetzung auffordert/aufgefordert hat.

Die Künstlerin setzt diese Aufforderung in tänzerischen Bewegungen um. Ob sie das Gefühl des Windes auf ihrer Haut interpretiert oder die Blätterbewegungen hoch über ihr mimetisch nachahmt, oder eine gelernte Choreografie an einem anderen Ort erprobt, bleibt unklar. Ihr wortloser Impuls lädt die Teilnehmenden zum Spiel ein, ohne zu verpflichten und inspiriert sie, diese Erfahrung mit ihr zu teilen. Erklärungen sind zu diesem Zeitpunkt nicht mehr nötig, denn die Wanderung zuvor hatte bereits ähnliche Übungen enthalten. Das Spiel mit den Bewegungen, körperlichen Grenzen und einer tiefen Selbstversunkenheit im freien Tanz wird auch durch die Umgebung inspiriert: So werden neue Orte aufgesucht, um zu tanzen, Felsen, Baumstümpfe und Stämme in den Tanz eingewoben. Die Weite des Ortes lädt zur Exploration, zur Bewegung ein, die Abgeschiedenheit und durchbrochenen Sichtachsen zum Verstecken, Nachlaufen und hier zum ästhetischen Spiel Erwachsener.

Der Ausruf und die Benennung als Waldelfe rekurrierten dabei sowohl auf das mystifizierte Bild des Waldes, in dessen unentdeckten Tiefen Zauberwesen wohnen, weit weg von menschlichen Siedlungen, als auch auf kulturell vermitteltes Wissen um Märchen- und Fabelwesen im deutschen Sprachraum. So scheint die Assoziation zu Elfen, Naturgeistern der nordischen Mythologie, die in der Kunst oft als anmutig tanzende Frauen dargestellt werden, naheliegender als etwa zu Nymphen der griechischen Mythologie. Das Neue, welches die Künstler*innen zeigen wollen, scheint anschlussfähig durch bereits bekannte Konzepte. Das Märchenhafte wird auch bei weiteren Treffen Thema: Der Spielort wird zeitlich begrenzt und nur solange die Spielenden dies für ihr Spiel brauchen zum Märchenort, zum Zauberwald mit Hexen, Gnomen und tanzenden Elfen.

### 4.3 Szene 3: Entwicklung von Szenen und Bildern am Ort

In den folgenden Wochen trifft sich die Gruppe etwa einmal pro Woche im Wald. Da sich die Treffen an den Wochen(end)gestaltungen aller Beteiligten

orientieren, die nicht immer festen Rhythmen folgen, werden oft neue Uhrzeiten und Tage verabredet. Dabei folgen die Treffen bald einem ritualisierten Muster: Zunächst werden Absagen und Verspätungen erfragt, dann werden Lockerungs- und Wahrnehmungsübungen gemacht, in denen die Umgebung auch tänzerisch erfahrbar gemacht wird, anschließend wird reflektiert und das weitere Vorgehen besprochen, Szenen entwickelt, Ideen und Bedenken geäußert. Die Treffen schließen mit einer Terminfindung.

Viele Übungen sensibilisierten die Gruppe für die verschiedenen Sinneseindrücke: das Rascheln des Laubes, die Gerüche von Blättern, Erde, Moos und Harz, Feuchtigkeit und Kühle auf der Haut, das Ertasten von Rinde verschiedener Bäume, Fokussierung auf Muster und Maserungen der Bäume, von Licht und Schatten auf dem Blätterdach. Während der anschließenden Reflexion, welche Emotionen und Gedanken der Spielort in den Teilnehmenden auslöst, wird klar, wie unterschiedlich die Interpretationen der Umgebung sind:

> »Anton erzählt, dass er sich die Astkonstruktion angesehen hätte, und dass er bewunderte, dass es etwas von Menschen Gemachtes sei. ›Es waren nur Äste. Es ist jetzt Etwas.‹« (BS_16: 13)

Antons Faszination für das kleine Bauwerk kann einerseits als Bewunderung der kreativ-schöpferischen Kräfte der Menschen gelesen werden, die für ihn bedeutsamer sind, als die ebenfalls beeindruckenden Wachstums- und Zersetzungsprozesse, die eine Pflanze leistet, um Äste zu bilden und abzuwerfen. Andererseits verweist es auf einen veränderten Blick auf den vertrauten Wald, da Anton und Sabine sich des Öfteren mit den Enkelkindern hier aufhalten. Die Sensibilisierung für ›Dinge des Waldes‹ sowie ›Dinge der Menschen‹ und ihres Einflusses auf dieses Ökosystem – auch wenn es sich bei der Ast-Konstruktion um einen eher sanften Einfluss handelt – werden hier deutlich. Für Anton wird der Wald zum Ort der Möglichkeiten, der kreativen Selbstwirksamkeit des Menschen, eben ein Spielort, der durch Vorstellungskraft und spielerische Handlungen verändert und gestaltet werden kann. Den Künstler*innen scheint es bereits gelungen, eine ›Tür zur neuen Welt‹ (s.o.), zu einer veränderten ästhetischen Wahrnehmung, geöffnet zu haben. Auch Jasmin zeigt eine stärkere Sensibilisierung für ihre Umgebung:

> »Jasmin sagt, dass sie total fasziniert von Lichtstrahlen war, die durch die Blätter fielen und wie der Baum ›geatmet‹ habe. Obwohl sie keinen Wind

> gespürt habe, gingen die Blätter immer hin und her wie eine Choreografie. Das habe ihr so eine Ruhe gegeben in der Bewegung. (BS_16: 13)

Ihre Faszination für das Schöne, das Lebendige (»atmen« [ebd.]) der Natur, die beruhigende Wirkung, die das Wiegen und Rascheln der Blätter auf sie haben, zeigen, wie tief sie sich auf die Naturerfahrung, die Verbindung mit ihrer Umgebung, eingelassen hat. Für sie muss der Ort jedoch nicht verändert werden, er kann über die Sinne angeeignet und genossen werden:

> »aber dann diesen Platz im Wald zu finden, das war für mich, weil ich total gern im Wald bin und weil das/also das war für mich n Platz, idealer Platz, Steine, Bäume, Laub, Licht, Sonne, das ist/mehr brauch‹ ich eigentlich nicht. (lacht) Und äh das hat schon zum großen Wohlfühlen eigentlich geführt« (GI_2_T2: Z. 49ff.).

Ein ganz anderes Gefühl wird bei einer anderen Teilnehmerin ausgelöst:

> »Ursula ist anderer Meinung. Für sie hat das Rascheln etwas Bedrohliches, es mache sie nervös.« (BS_16: 14)

Auch ihr Gefühl mag aus tradierten Geschichten über ›den tiefen, dunklen Wald‹ oder von eigenen früheren Erfahrungen herrühren, liegt aber im Gegensatz zu Jasmins Wohlgefühl oder Antons Bewunderung für menschliche Einflüsse, in einem eher angstbehafteten Spektrum. An den Beispielen lassen sich bereits drei narrative Linien erkennen, denen im Folgenden noch weiter nachgegangen werden soll.

- Der Wald als märchenhafter Wohlfühl- und Schutzraum
- Der Wald als Erfahrung bedrohlicher Wildnis
- Der Wald als gestaltbare und gestaltete Nutzfläche des Menschen

Die Entwicklung von kleineren narrativen Szenen, Choreografien und Installationen waren Ergebnis der Wahrnehmungsübungen und spielerischen Tanzaufforderungen im Wald. Bei einem Treffen Anfang Juli wurden die Teilnehmenden nach den Wahrnehmungs-Übungen mit dem Auftrag, sich in der näheren Umgebung umzusehen und Bilder oder Szenen zu assoziieren, kurz sich selbst überlassen. Dann wurden die Bilder vorgestellt und kurz gemeinsam zur Idee improvisiert (vgl. BS_18: 8–17). Dies wurde im reflektierenden Gruppen-

interview im Februar 2022 auch von den Teilnehmenden als wichtiger Schlüsselmoment im künstlerischen Prozess markiert, da zu diesem Zeitpunkt ein Großteil der Szenen und Ideen für die abschließende Aufführung entstanden, die den weiteren Verlauf des Projektes maßgeblich bestimmten:

> [Anton:] »Ich bin ganz fest überzeugt, dass das, äh was da zustande kam, an dem einen Tag ganz wesentlich bestimmt wurde. Also das, was nachher in der Aufführung zu sehen war, ganz wesentlich bestimmt wurde an dem Tag, wo wir spekuliert haben« (GI_2_T2: Z. 228ff.).

### 4.3.1 Wald als märchenhafter Wohlfühl- und Schutzraum

Die häufigsten Assoziationen können unter dem Thema des märchenhaften Schutzraumes zusammengefasst werden. So wird die Astkonstruktion in den Augen einer Teilnehmerin zum »Feen-Haus, wo eine wunderschöne Fee oder Elfe wohnt. Sie tanzt mit ganz flatternden Bändern oder Tüchern« (BS_18: 9). Die Choreografien, die nun in einer gemeinsamen Improvisation entstehen, werden im weiteren Projektverlauf und während der Performance in Zusammenhang mit Live-Musik eines Perkussionisten inszeniert und verwoben.

Zu Beginn der Performance im Wald werden die Besuchenden von einer rhythmuslosen, fast meditativen, Musik empfangen, während die Darstellenden in fantasievollen Kostümen zwischen den Bäumen tanzen und ganz in sich selbst und ihre Bewegungen versunken scheinen. Mit Scheuerl (1977) könnte man hier die Wesensmerkmale des Spiels der inneren Unendlichkeit und Scheinhaftigkeit wählen: Die Spielenden sind vertieft und außerhalb der Realität in ihr Spiel versunken, ausschließlich konzentriert auf langsame, fließende Bewegungen, der Musik folgend. In einer weiteren Choreografie sind Akrobat*innen-Paare zu sehen, die in ähnlich langsam fließenden Bewegungen einander hochheben, drehen, an den Bäumen emporsteigen, nur auf sich und ihre Partner*innen konzentriert. Während einer längeren Choreografie an der bereits erwähnten Ast-Konstruktion wechseln sich träumerische Tanz- und erbitterte Kampfsequenzen ab.

Ein weiterer Ansatz wird im kindlichen Nachlaufen gefunden, welches sich im weiteren Verlauf zum tierähnlichem Huschen zwischen den Bäumen entwickelt und schließlich, nach der Assoziation einer Teilnehmerin mit Graugnomen aus dem Buch »Ronja Räubertochter«, intern als Gnomegang bezeichnet wird (vgl. BS_18: 6).

An einer Baumgruppe entsteht eine Liebesszene, die teilweise durch die Anordnung der Bäume und das Bild der verwachsenen, verbundenen Wurzeln,

teilweise aus Zeichen, die am Ort hinterlassen wurden, inspiriert ist. Auch eigene Erfahrungen oder Erzählungen des Waldes als Rückzugsort Liebender mögen dabei eine Rolle spielen:

> »Sabine deutet auf die Baumgruppe an einem Felsen, deren Wurzeln sich um diesen oberirdisch verschlungen haben, ineinander gewachsen sind und doch zwei große Buchen ergeben. Dazwischen wächst ein dritter Baum, vermutlich ein Ahorn. ›Das ist für mich so ein Baum der Liebenden, die sich wie Liebende umfassen und verschlingen, aber auch wo sich Paare treffen.‹ Sie deutet auf die Rinde und ich bemerke aufgesprayte Buchstaben, aber darunter auch eingeritzte Worte und Formen, die schwerer erkennbar sind: ›Da haben ja auch schon irgendwelche Jugendliche was hinterlassen.‹ […] Ein weiterer Erzählaspekt wird gefunden, als der Ahorn in der Mitte als dritter Charakter interpretiert wird, der zwischen den Liebenden steht, sie entzweit oder auseinanderreißt.« (BS_18: 11)

*Abb. 1: Hexe in »Kleines Fest im Wald« von Theater Joschik.*





Zwischen den Treffen am Ort entwickelt eine Teilnehmerin die Szene zu einer fantasievoll-ironischen Liebesszene: Die Liebenden, zunächst nachlaufend, neckend, suchend und findend, werden von Erddrachen – deren Form in den Wurzeln ›erkannt‹ wird – verbunden und liebevoll umfangen. Dann erscheint eine Hexe, welche die Liebenden entzweit und die Drachen verjagt.

»Und die Moral von der Geschicht‹: Mit der Liebe klappt es manchmal nicht!« (BS_19: 8), endet die Erzählerin, die den Zuschauenden die wortlose Darstellung der Spielenden erklärt.

Den Schutz, den der Wald für das kindliche Spiel, aber auch für erste erotische Erfahrungen im Jugendalter oder jungen Erwachsenenalter bietet, wird hier in der Erzählung der reifen Erwachsenen (selbst)ironisch kommentiert und verarbeitet. Dabei wird scheinbar auf Vorstellungen kulturell-vermittelter Bilder aus älteren und neueren Märchenerzählungen zurückgegriffen (s. Abb. 1), aber auch auf eigene Erlebnisse und Erfahrungen im Wald.

### 4.3.2 Wald als Erfahrung bedrohlicher Wildnis

Die Bedrohung und Nervosität, die Ursula empfindet (s.o.), wird spürbar in einem Szenenentwurf, den sie bei dem späteren Treffen im Juli formuliert:

> »Als wir am Ast-Konstrukt vorbeigehen, zeigt Ursula darauf: ›Ich finde hier das ja faszinierend. Ich sehe darin ja ein Schiff (die anderen nicken und bestätigen die Assoziation), aber ich finde, es hat auch was … Brutales… mit den dunklen toten Ästen. Ich stell mir vor, man könnte darin eingesperrt sein.‹ Ekaterina fragt, ob sie das mal direkt ausprobieren wollen und schlägt vor, dass man sich in die Ast-Konstruktion mit einfügt und dann versucht auszubrechen. […] Ursula bricht das Spiel ab: ›Hm, ich dachte noch brutaler. Dass man kämpft um raus zukommen.‹ Erneut ändert sich das Bild: Haben die Gruppenmitglieder eben noch versucht sich harmonisch mit dem Konstrukt zu verbinden, sich in Nischen gefügt und angelehnt, greifen sie nun in die Konstruktion ein, arbeiten gegen die Begrenzungen. Sie liegen nicht mehr parallel oder schmiegen sich an, sie drücken gespielt gegen unsichtbare Mauern, greifen über die Konstruktion hinaus in die Luft, zerren pantomimisch an den Ästen.« (BS_18: 9)

Die Form des Ast-Konstruktes bringt die Assoziation des Schiffes hervor. Durch die Benennung durch Ursula stellt sie ihre Assoziation der Gruppe als alternative Realitätskonstruktion vor und lädt dadurch zum Spiel ein. Die Bestätigung der Gruppe führt zu weiteren Spielverabredungen: die Regeln ›eingesperrt sein‹, ›Einfügen‹ und ›Ausbrechen‹ werden als Spielablauf vorgeschlagen und ausprobiert. Der Spielort wird zum Schiff, der Wald zum Meer, Küste oder Strand und bleibt doch immer präsent in seinem doppelten Realitätsbezug Wald, der sich stets erneuert und wieder neues Leben hervorbringt. Das Ausbrechen aus der Form der festgesteckten Äste, ein Wiederauferstehen aus dem vermeintlichen Totholz könnte hier Hintergrund der Spielidee sein.

Gleichzeitig bleibt die Probe, das Ausprobieren, ein kalkulierbares Wagnis, in dem die eigene Realitätskonstruktion erprobt und auf Kongruenz geprüft werden kann. Der Abbruch des Spiels durch Ursula und die Neuverhandlung der Regeln ›noch brutaler‹ und ›Kampf‹ zeigen, dass der erste Versuch noch nicht abbilden konnte, was die Teilnehmerin imaginierte. Im neuen Versuch verändert sich der Spielort erneut zum Schiff mit Gefangenen oder zum Gefängnis, aus dem es sich zu befreien gilt. Die hoffnungsvolle Versprechung des Ausbrechens und der Überwindung des Todes durch harmonisches Entwachsen wird zum Kampf gegen die einengende Konstruktion, zum erbitterten und zerstörerischem Kampf ums Überleben. Die Spielzeit wird dabei von den Spielenden nach Gefühl entschieden. Es darf abgebrochen und neugestartet werden oder neue Ideen eingebracht werden.

Im weiteren Verlauf wird noch ein Piratenschiff assoziiert, welches gegen unsichtbare Angriffe verteidigt werden muss (vgl. ebd.). Die Bedrohung wird hier durch externe Feinde konstruiert, die Konstruktion zur schutzbietenden Verbündeten, die es zu verteidigen gilt. Stöcke werden wie Schwerter und Speere geschwungen, der verzweifelte Kampf mit bloßen Händen gegen die Begrenzungen und unsichtbaren Wände wird zum bewaffneten Widerstand über eine gespielte Bordwand. Die unsichtbaren Feinde werden pantomimisch zu Boden bzw. unter Wasser gedrückt oder Zweikämpfe ausgefochten.

Der Spielort Wald verschwindet zunehmend hinter dem Aufforderungscharakter der hinterlassenen Ast-Konstruktion. Gleichzeitig wäre das kleine Bauwerk ohne den Wald, die herumliegenden Äste kaum möglich gewesen, die Anstrengung und Motivation der Bauenden vielleicht gehemmt gewesen, wenn sie durch Spielzeit begrenzt oder durch zufällige oder professionelle Beobachtende zu oft gestört worden wäre. Der Schutz, die Heimlichkeit der Wälder hat den Erwachsenen diesen Spielort und diese Spielwelt erst ermöglicht. Die spitz zulaufende, stromlinienartige Form war dabei sogar präsenter und auffordernder als die Umgebung des Waldes, die vielleicht die Assoziation mit einer Räuberhütte oder eines Bunkers nahegelegt hätte. Die Grundstimmung einer (körperlichen) Bedrohung und des Kampfes sind jedoch typische, spannungserzeugende Erzählmuster, die häufig im Spiel aufgegriffen und bearbeitet werden.

### 4.3.3 Wald als gestaltbare und gestaltete Nutzfläche

Während die ersten Assoziationen der Gruppe in szenischen oder choreografischen Abläufen gedacht sind, werden weitere Ideen geäußert, den Ort als Spielort besonders einzurichten, zu gestalten, zu arrangieren:

> »Anton hat die Idee eine große Hollywoodschaukel zwischen den Bäumen aufzuhängen. Oder Klanghölzer, an denen man dann Musik machen könne. Mit einer Slackline in den Bäumen wäre das kein Problem.« (BS_18: 15)

Ein Teilnehmer schlägt vor, die Schnittkante einer entfernten Maserknolle, eine bakteriell ausgelöste Zellwucherung, an einem Buchenstamm besonders zu inszenieren. Die glatte Schnittfläche gibt dabei den Blick auf die besondere Maserung des Holzes frei und bildet nicht nur farblich einen interessanten Kontrast zum knolligen, ausgefransten Rand der abgeschnittenen Wucherung. Spekulationen, ob die Wucherung von einem*r Förster*in, um den Baum zu heilen oder von einem*r Schreiner*in abgeschnitten wurde, um das wertvolle Holz zu verarbeiten, führen dazu, dass der Teilnehmer gebeten wird, einen kurzen erklärenden Text über das Gesehene zu schreiben. Zunächst im Sinne eines kleinen Vortrags, entwickelt sich daraus im Projektverlauf doch eine kurze gespielte Szene, in der sich eine Hexe in Gedichtform über die Menschen wundert, die in die Natur eingreifen, um sich zu bereichern (vgl. BS_19: 14).

Weitere Ideen für Arrangements und Installationen entwickeln die Teilnehmenden während des Projektes: Der Weg durch den Wald wird für die geladenen Gäste mit Bändern, batteriebetriebenen Lampen und lächelnden sonnengelben Gesichtern geschmückt, ein Mandala aus Naturmaterialien wie Ästen, Bucheckern, Steinchen wird zwischen Bäumen gegenüber dem Spielort installiert, Tische aus Kartons improvisiert und festlich dekoriert. Die Erwachsenen eignen sich Stück für Stück den Wald an, der ihnen immer neue kreative Einfälle bietet. Er wird zum gestalteten Spielort, wird verändert und auch für die geladenen und zufälligen Besuchenden zu einer fantasievollen Spielerfahrung.

Eine Besonderheit konnte bei der Entwicklung der Szene, die im weiteren Verlauf ›Fischmarkt‹ genannt werden wird, beobachtet werden: Ein Teilnehmer improvisiert auf einer Felsformation einen Marktschreier, der Fisch anpreist, die teilnehmenden Erwachsenen greifen das Spiel auf, indem sie eine sich formierende Menge darstellen. Zunächst noch fragend und tuschelnd, lassen sie sich vom Marktschreier immer weiter treiben, bis alle ekstatisch zustimmen und ihre Hände nach der imaginären Ware recken. Der Teilnehmer reflektiert anschließend, »dass man damit ja auch diese Verschwörungsleute meinen kann. Dass es nur jemanden bräuchte, der vorne laut brüllt und die anderen folgen ohne nachzudenken« (BS_18: 13). Die Künstler*innen dagegen wollen es lieber auf der metaphorischen Ebene belassen (vgl. ebd.).

Nur selten in diesem Projekt wurden aktuelle Ereignisse so explizit kritisiert und verarbeitet. Dies könnte insgesamt an einem sehr harmonieorientierten und achtsamen Umgang der Teilnehmenden untereinander liegen, die ebenfalls in den Wahrnehmungsübungen bereits angelegt war. Stets wurde versucht, Lösungen und Wege zu finden, alle Teilnehmenden trotz bestimmter körperlicher Einschränkungen einzubeziehen. Auch Bedenken zu Verständlichkeit der Narrationen oder einem angestrebten Wohlgefühl auch der Zuschauenden konnten geäußert und diskutiert werden.

## 5. Zusammenfassung und Ausblick

Für die Teilnehmenden hatte die heimische Landschaft des Waldes eine besondere, inspirierende Wirkung. Die vertrauten Strukturen konnten durch die angeleiteten, sensorischen Wahrnehmungsübungen zunächst vertieft und detailliert aufgenommen werden. Die Wahrnehmung des Ortes im Wald sowie die hervorgebrachten Spielprozesse knüpften dabei an bestehende Konstruktionen und Erlebnisse an, experimentierten jedoch auch mit neuen Ausdrucksformen und Befremdung des eigenen Bildes, indem Interpretationen und Spielwelten der Mitspielenden aufgegriffen und erfahrbar gemacht wurden. In einem kreativ-assoziativen Prozess gelang es den Künstler*innen gemeinsam mit den Teilnehmenden gewohnte Perspektiven zu hinterfragen und sich die Umgebung stückweise zu eigen zu machen, zu gestalten und zu inszenieren. Die Landschaft des Buchenberges wurde so nicht nur zum Ort kultureller Praktiken, sie war auch Inspirationsquelle und Reflexionsvorlage, indem bestimmte Motive und Narrative reproduziert und aber auch neue, eigene Geschichten eingeschrieben werden konnten. Dies lässt sich auch in den Reflexionen Westphals (2021) zu einem ähnlichen Projekt lesen:

> »Wir haben es von daher mit einer Erfahrung zu tun, die nicht nur Vergangenes aufarbeitet, gegenwärtige gesellschaftliche Wandlungsprozesse aufgreift und transformiert, sondern mit einer Erfahrung als eine Art Laboratorium, worin neue Erfahrungen gemacht und erprobt werden können« (Westphal 2021: 83).

Anfängliche Skepsis und Hemmungen der Teilnehmenden vor theaterpädagogischen Übungen konnten im Schutz der Gruppe und der Abgeschiedenheit

des Waldes behutsam abgebaut werden. Eine Teilnehmerin reflektiert den Prozess in einem Gruppeninterview im Februar 2022 so:

> »als Ekaterina mit uns dann mit diesen Körperübungen im Wald anfing, hab ich gedacht ›Was ist das jetzt hier? Dieses Atmen, einatmen, ausatmen und so, wo führt das hin?‹ Äh das fand ich ein bisschen zu äh vielleicht esoterisch oder ich weiß nicht wie, äh wie ich das jetzt erklären soll, aber ich ich hab gedacht das is- das hat ja nicht Hand und Fuß, so, weil ich immer so zielgerichtet arbeite ja. Und ähm (.) dann hab ich eigentlich ähm erst im Nachhinein verstanden, was//was das fürn Grund hatte, warum sie das gemacht hat. Ähm also es hat eigentlich die Gruppe gut zusammengeführt und es hat auch so ähm uns aufmerksam gemacht für das, was was da im Wald passiert oder wie sich der Wald anfühlt, so. Das fand ich schon mal ganz besonders, also sowas hab ich bisher noch nicht so gemacht. Das war so d- so das erste, der Einstieg ins Projekt, ja.« (GI_2_T2: Z. 27–35)

Die Intention der Künstler*innen, nämlich den Teilnehmenden des Prozesses eine Tür zu einer neuen Welt, einer neuen ästhetisch künstlerischen Erfahrung, zu öffnen, konnte eingelöst werden. Die körperlich-sensorische Sensibilisierung hat die Gruppe für die Bedürfnisse der Einzelnen sensibilisiert und so auch ermöglicht, alle Teilnehmenden nach ihren Möglichkeiten teilhaben zu lassen. In der Metapher der Künstler*innen, die eine Tür öffnen und den Teilnehmenden eine neue Welt zeigen (siehe Abschnitt 4.1), kann jedoch ergänzt werden, dass auch die Künstler*innen neue Wege mit der Gruppe gegangen sind, sich auch haben führen lassen und nicht nur selbst Wegweisende waren. Die Frage, wie Gemeinschaft entsteht und wie man sich nicht allein fühlt, erforschen die Künstler*innen in einer zusammenwachsenden Gruppe. Das wechselseitige Antworten sowie ein sensibles Anpassen der künstlerischen Praxen an die Bedürfnisse, Interessen und Möglichkeiten der Beteiligten war Teil des gemeinschaftlichen Prozesses. Dabei geht es nicht darum, ›eine‹ gemeinsame Antwort zu formulieren, sondern im Prozess Mehrdeutigkeiten herauszufinden und Perspektivveränderungen anzubieten, um selbst eine Antwort zu finden. Teilnehmende »erproben spielerisch-fiktiv bzw. in der Abgeschlossenheit als Mikrokosmos – intentionslose, dennoch realitätsbezogene, differenzierte Perspektiven und Handlungen« (Lang 2014: 218). Im Anschluss an die vorangegangenen Analysen könnte eine These sein, dass ein bewusster Umgang mit der Umwelt sowie ein (Nach)Spüren und Wahrnehmen eines Selbst-in-der-Welt-Verhältnisses zu einer tieferen Ver-

bundenheit mit Anderen und der Welt führen können. Mögliche Antworten und Deutungen könnten Thema weiterer Reflexion sein.

In den analysierten Stellen konnten drei Grundmotive skizziert werden: Der Wald als märchenhafter Wohlfühl- und Schutzraum, als Erfahrung bedrohlicher Wildnis, sowie als gestaltbare Nutzfläche des Menschen. Es konnte gezeigt werden, dass sowohl romantische Erzählungen und klassische Erzählstrukturen – etwa Gut gegen Böse, Bekanntes gegen Fremdes – verwendet wurden, wobei oft Bezug auf bekannte Märchenfiguren genommen wurde, die als Waldwesen assoziiert werden. Allerdings konnte auch ein starker kreativer Drang der (Um-)Gestaltung der eigenen Umwelt, der fantasievollen Inszenierung neuerer Erzählungen und damit eine Stärkung bzw. eine verstärkte Selbstwirksamkeit der Teilnehmenden beobachtet werden. Diese Grundmotive weisen Parallelen auf zu den im wissenschaftlichen Diskurs als »Seelensymbol« (Berr/Schenk 2019: 27) sowie als Nutz- und Verwaltungsräume (vgl. ebd.) bezeichneten Bildern des Landschaftstyps Wald.

## Quellen

Berr, Karsten (2019): »Klassiker der Landschaftsforschung und ihre gegenwärtige Wirkung«, in: Olaf Kühne et al. (Hg.), Handbuch Landschaft, S. 39–53, doi: 10.1007/978-3-658-25746-0_3.

Berr, Karsten/Schenk, Winfried (2019): »Begriffsgeschichte«, in: Olaf Kühne et al. (Hg.), Handbuch Landschaft, S. 23–38, doi: 10.1007/978-3-658-25746-0_2.

Bohnsack, Ralf/Nentwig-Gesemann, Iris/Nohl, Arnd-Michael (Hg.) (2013): Die dokumentarische Methode und ihre Forschungspraxis: Grundlagen qualitativer Sozialforschung, 3., akt. Auflage, Wiesbaden: Springer VS, doi: 10.1007/978-3-531-19895-8.

BWaldG – Gesetz zur Erhaltung des Waldes und zur Förderung der Forstwirtschaft (Bundeswaldgesetz) (2021): Bundeswaldgesetz vom 2. Mai 1975 (BGBl. I S. 1037), das zuletzt durch Artikel 112 des Gesetzes vom 10. August 2021 (BGBl. I S. 3436) geändert worden ist. URL: https://www.gesetze-im-internet.de/bwaldg/BJNR010370975.html (25.10.2022).

Fackler, Isabella (2014): »Erwachsene spielen doch nicht! Gedanken zu einem Seminarangebot zum freien Malausdruck«, in: Magazin erwachsenenbildung.at. Das Fachmedium für Forschung, Praxis und Diskurs 2014

(22). URL: https://www.erwachsenenbildung.at/magazin/14-22/meb14-22.pdf (25.10.2022).

FAO, Food and Agriculture Organization of the United Nations (2020): Global Forest Resources Assessment 2020. Terms and Definitions. URL: https://www.fao.org/3/I8661EN/i8661en.pdf (15.09.2022).

FLUX – Theater+Schule (o.J.): Residenzen. URL: https://flux-hessen.de/residenzen/ (15.09.2022).

Fritz, Jürgen (2018): Wahrnehmung und Spiel, Weinheim/Basel: Beltz Juventa.

GD EAC, Generaldirektion der Europäischen Kommission für Bildung, Jugend, Sport und Kultur (2016): Policy handbook on artists' residencies. European agenda for culture: work plan for culture 2011–2014, Luxembourg: Publications Office.

Gregarek, Silvia/Homann, Bärbel (1998): »Was ist Spiel?«, in: Hans-Wolfgang Nickel/Christian Schneegass (Hg.), Symposion Spieltheorie, Berlin: Institut für Spiel- und Theaterpädagogik, Akademie der Künste, S. 255–259.

Hartung, Helen (2020): Naturverbundenheit und die Künste – Überlegungen zu einem ästhetischen Naturzugang zur Stärkung der Verbundenheit mit der Natur. URL: https://www.kubi-online.de/artikel/naturverbundenheit-kuenste-ueberlegungen-einem-aesthetischen-naturzugang-zur-staerkung (14.09.2022).

Huizinga, Johan (2014): Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel, 23. Auflage, Reinbek: Rowohlt.

Kittner, Alma-Elisa (2018): »›Sightseer's Work‹. Die zeitgenössische Künstlerreise als Arbeit«, in: Harald Pechlaner/Elisa Innerhofer (Hg.), Künstler unterwegs. Wege und Grenzen des Reisens, Baden-Baden: Nomos, S. 57–72.

Kühne, Olaf/Weber, Florian/Berr, Karsten/Jenal, Corinna (Hg.) (2019): Handbuch Landschaft, Wiesbaden: Springer VS.

Kulturlandbüro (o.J.): Dorfresidenzen. URL: https://www.kulturlandbuero.de/formate/dorfresidenzen/ (10.10.2022).

Küster, Hansjörg (2019): »Wald«, in: Olaf Kühne et al. (Hg.), Handbuch Landschaft, S. 691–698, doi: 10.1007/978-3-658-25746-0_55.

Lang, Siglinde (2014): »Zwischen Fakt und Fiktion. Partizipative (Gegen-)Räume als Stätten kollaborativer Wissensproduktion«, in: Kristin Westphal et al. (Hg.), Räume Kultureller Bildung. Nationale und transnationale Perspektiven, Weinheim/Basel: Beltz Juventa, S. 216–220.

Lehmann, Albrecht (2001): »Mythos deutscher Wald«, in: Landeszentrale für politische Bildung Baden-Württemberg (Hg.), Der Bürger im Staat. Der

deutsche Wald 51 (1), S. 4–9. URL: https://www.buergerundstaat.de/1_01/wald_01.pdf. (25.10.2022).

Meyer-Drawe, Käte (1984): Leiblichkeit und Sozialität. Phänomenologische Beiträge zu einer pädagogischen Theorie der Inter-Subjektivität. München: Fink.

Oberhäußer, Frank (2022): Berechenbarkeit und Unberechenbarkeit als Merkmale von Spiel in interaktiven Performances des Performancekollektivs Turbo Pascal. URL: https://www.kubi-online.de/artikel/berechenbarkeit-unberechenbarkeit-merkmale-spiel-interaktiven-performances-des (25.10.2022).

Polz-Watzenig, Astrid (2020): Die heilsame Wirkung des Waldes. Mit zahlreichen Übungsbeispielen für die Praxis, Wiesbaden: Springer Nature, doi: 10.1007/978-3-658-30670-0.

Primavesi, Patrick (2010): »Site-Specific Art/Theater im öffentlichen Raum«, in: Spielraum. Stadtraum. Fokus Schultheater 09, S. 24–31.

Rathmann, Joachim (2022): »Waldtherapie«, in: Karsten Berr/Corinna Jenal (Hg.), Wald in der Vielfalt möglicher Perspektiven. Von der Pluralität lebensweltlicher Bezüge und wissenschaftlicher Thematisierungen, Wiesbaden: Springer VS, S. 299–318, doi: 10.1007/978-3-658-33705-6.

Rosa, Hartmut (2021): Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung, 5. Auflage, Berlin: Suhrkamp.

Scheuerl, Hans (1977): Das Spiel. Untersuchungen über sein Wesen, seine pädagogischen Möglichkeiten und Grenzen, Weinheim/Berlin: Beltz.

SDW – Schutzgemeinschaft Deutscher Wald Bundesverband e.V. (2020): Was ist Wald?. URL: https://www.sdw.de/ueber-den-wald/waldwissen/was-ist-wald/ (15.09.2022).

Sting, Wolfgang (2017): Ästhetische Praxis des Theaters als Intervention, Partizipation oder einfach nur ästhetische Erfahrung?. URL: https://www.kubi-online.de/artikel/aesthetische-praxis-des-theaters-intervention-partizipation-oder-einfach-nur-aesthetische (25.10.2022).

Valtl, Karlheinz (2018): Pädagogik der Achtsamkeit. Ein Literaturbericht. URL: https://www.schule-im-aufbruch.at/wp-content/uploads/Schule%20im%20Aufbruch_Publikation%203_Valtl_12%2006%2018.pdf (15.09.2022).

Waburg, Wiebke/Westphal, Kristin/Kranixfeld, Micha/Sterzenbach, Barbara (2022): »Künstlerische Residenzen in ländlichen Räumen – Theoretische und empirische Annäherungen«, in: Martin Büdel/Nina Kolleck/Jenny Nolting (Hg.), Forschung zu kultureller Bildung in ländlichen Räumen, Weinheim/Basel: Beltz Juventa, S. 263–179.

Westphal, Kristin (2021): »Atopien. Ortsbezogene Performance als raumbildender Prozess«, in: Kristin Westphal/Ursula Stenger/Johannes Bilstein (Hg.), Körper denken. Erfahrungen nachschreiben, Weinheim/Basel: Beltz Juventa, S. 76–85.

# Kapitel 2: Das Landschaftliche zwischen Text, Bild, Virtualität und Affektion

# Theater in der Landschaft

## Mangelerfahrung in der Landschaftskunst anhand von Heiner Müllers Arbeiten[1]

*Shu Ishimi*

### 1. Fragestellung: Warum Landschaft im Theaterdiskurs?

Mit der Erfindung und rasanten Fortentwicklung des Films im frühen 20. Jahrhundert hat das Theater in der Medienwelt seine einstige Rolle als zentraler Ort des öffentlichen Diskurses zunehmend verloren. Bertolt Brecht (1898–1956) versuchte in Reaktion darauf, stärker das theatrale Verhalten als die Fabel in den Blick zu nehmen und damit den Diskurscharakter des Textes. In diesem Kontext wurde Brechts Theater als ein Laboratorium für die Darstellung menschlichen Verhaltens sowie für deren Rezeption und Gemeinschaftsbildung zwischen Darsteller*innen und Publikum verstanden. Dies kann *eine* Antwort darauf sein, weshalb sein Theater heute noch aktuell und wirksam ist.

Die Idee von Theater als einem Laboratorium entwickelte Heiner Müller (1929–1995) in seinem Konzept von Landschaft im Theater weiter. Wie in diesem Beitrag diskutiert wird, hat jedoch das Konzept von Theater als Landschaft seine eigenen Schwierigkeiten, weil nach Müllers Definition der*die Autor*in selbst nicht vorgeben darf, wie diese im Theaterereignis dargestellt werden soll. Dem kommt entgegen, dass Müller in seinen Stücken nicht mit einem bestimmten Landschaftsbegriff arbeitet, sondern verschiedene Landschaftsbegriffe konstelliert (vgl. Nitschmann/Vaßen 2021: 19). Vor diesem Hintergrund

---

1 Dieser Beitrag gehört zu einem Teil meiner Dissertation, die voraussichtlich »Theater in der Landschaft – Heiner Müller und seine mögliche Begegnung mit Noh-Theater« heißen wird. Ich danke Dr. Micha Braun, Leipzig, für seine Hilfe bei der sprachlichen Durchsicht.

zielt der Beitrag darauf ab, nach einem Überblick zum Landschaftsverständnis Müllers anhand des Theatertextes »Bildbeschreibung« zu untersuchen, wie der Autor Landschaft konstruiert, um in der Theateraufführung eine Erfahrung derselben zu ermöglichen. Daraufhin wird im Vergleich mit der Tradition des japanischen Noh-Theaters überprüft, ob ein solches Landschaftskonzept neue Möglichkeiten der Rezeption auch in anderen Theaterformen eröffnet. Der Titel dieses Beitrags lautet daher nicht »Landschaft im Theater«, sondern »Theater in der Landschaft«. Dahinter verbirgt sich ein jeweils spezifisches Verständnis von *Landschaft* und *Theater*.

Seit einigen Jahren gewinnt die Wahrnehmung von Landschaft, auch unabhängig vom Theaterdiskurs, an Bedeutung, indem beispielsweise Vorgänge der Industrialisierung und Urbanisierung die Umwelt irreversibel beschädigen und die Lebensgrundlagen der Menschheit bedrohen. Wenn Theater heute nicht nur auf der Textebene, sondern auch erfahrungsbezogen die Probleme unserer Zeit verhandeln will, muss auch sein Verhältnis zur Landschaft untersucht werden. Aber wie kann ein derart komplexes Gefüge im Theater untersucht werden? Weil sie wegen ihrer schier unermesslichen Größe alles menschliche Streben übersteigt, scheint es zunächst schwierig, eine Landschaftserfahrung innerhalb des Theatergebäudes zu verwirklichen. Das Verlassen des Gebäudes und der Eintritt in die Natur kann eine Lösung sein – und in der Tat gab und gibt es viele Versuche von *site specific theatre*.[2] Aber auch die Lösung, im Theatergebäude zu bleiben, erscheint möglich: dann, wenn sich das Theater bewusst bleibt, dass es ungeeignet für Landschaft ist und sie trotzdem darzustellen versucht. Dies wäre ein Versuch nicht nur darüber, was für ein Bild der Realität oder was für eine Figur im Theater gut darstellbar ist, sondern vor allem darüber, wie eigentlich Darstellung überhaupt im Rahmen der Institution Theater möglich ist. Interessant daran ist, dass ebendieser Versuch notwendigerweise scheitern muss. Es ist dies die Voraussetzung, um etwas unvorhersagbar Neues zu finden. Mithilfe der

2 Der US-amerikanische Künstler Robert Smithson (1938–1973) ist in diesem Kontext immer noch zuerst zu erwähnen. Sein Meisterstück »Spiral Jetty« (1970) ist das bekannteste Stück von *earthwork* oder *land art*. Für unseren Kontext bemerkenswert ist, dass er nicht nur das Museumsgebäude verlassen hat, sondern eine Beziehung zwischen dem Museum und dem *Originalschauplatz* in der Natur gebildet hat, indem er einen kleinen Teil seines größeren Projekts ins Museum gesetzt hat. In dieser Art wurde es den Besucher*innen nur teilweise erfahr- und gleichzeitig als vom Original entfernt wahrnehmbar. Sein Gedanke wurde so in ein *Non-Site*-Kunststück geformt (vgl. Flam 1996).

Landschaft könnte Theater (s)eine Zukunft finden, wie in einer Untersuchung beider Termini im Weiteren gezeigt wird.

## 2. Landschaftsbegriff und Bilderdarstellung

Die Landschaft als Wahrnehmungskategorie ist nicht neu, im Gegenteil: Sie ist so alt wie die Menschheit selbst. Als der erste Mensch sich umschaute, um seinen Standort zu bestimmen, begann auch die Landschaft. Dennoch wurde sie lange nicht thematisiert und theoretisiert. Laut Joachim Ritter (1963) war es Petrarca, der erstmalig die Landschaft *entdeckte*, indem er 1336 über eine Gipfelbesteigung berichtete. So schrieb er: »Zuerst stand ich, durch ungewohnten Hauch der Luft und durch einen ganz freien Rundblick bewegt, *einem Betäubten gleich*.« (vgl. Petrarca 1956: 84, Herv. SI) Auf dem Gipfel schlug er Augustins »Bekenntnisse« nach, um »Gott zum Zeugen« (ebd.: 87) anzurufen. Aber er fand darin das Gegenteil: Augustin mahnt die Leute, die die Natur bestaunen und *»nicht acht ihrer selbst«* (ebd., Herv. i.O.) haben. Petrarca war daraufhin erneut »wie betäubt« (ebd.) und erkannte im Zorn, dass er »noch jetzt Irdisches bewundert[e]«. Denn »[n]eben ihrer [*der Seele* – SI] Größe ist nichts groß.« (Ebd.) Petrarca beschreibt mithin seine Landschaftsbetrachtung aus christlich-heilsgeschichtlicher Sicht als eindeutig negative Erfahrung. Auf dem Gipfel angekommen, konnte er nicht – wie erhofft – alles sehen und damit in eine beherrschbare Perspektive bringen, im Gegenteil: Umgeben von Landschaft war er *betäubt* und erfuhr einen eklatanten Mangel seiner Wahrnehmungsfähigkeit.

Landschaftsbetrachtung geht stets mit einer solchen Mangelerfahrung einher, wie auch spätere Landschaftsdiskussionen betonen. Georg Simmel (1858–1918) war einer derjenigen, der die Landschaft als anthropozentrische, also nicht vom Subjekt unabhängige Wahrnehmung der Natur untersucht hat. Ihm zufolge ist Landschaft ein »Ausschnitt aus der Natur« (Simmel 2001: 472), die demgegenüber als »die Einheit eines Ganzen« (ebd.: 471) konzipiert wird. Auch wenn die Landschaft lediglich ein Stück aus der einheitlichen Natur ist, lässt die »Stimmung« (ebd.: 479) sie als ein sinnliches Ganzes erscheinen. Als die »Vereinheitlichungskraft der Seele« (ebd.: 480) steht die Stimmung jedoch nicht dem Menschen willkürlich zur Verfügung. Der Mensch kann nicht alles Gesehenes als die Landschaft wahrnehmen. Vielmehr ist die Landschaft eine »Verschlingung des Gegebenen mit unserem Schöpfertum.« (Ebd.: 480) Die Landschaft in Simmels lebensphilosophisch grundierter Perspektive führt

das betrachtende Subjekt zurück zur Natur, die für den Menschen stets unbegreifbar bleibt. In diesem Moment erfährt das Subjekt seine Passivität und es kommt zu einer zentralen und gleichermaßen ambivalenten Veränderung des Wahrnehmungsmodus: Obwohl die Landschaft aus der Begegnung des Subjekts mit der Natur resultiert, überschreitet sie dessen Grenze der Wahrnehmung. Genauer gesagt, verliert das Subjekt den Abstand zu dem eigentlich wahrgenommenen Objekt, das ein Wahrnehmen als solches voraussetzt.

Bemerkenswert ist, dass beide Analysen die Landschafts*künste* essentiell für die Landschafts*erfahrung* finden. Dem Landschaftsbegriff geht die Landschaftsmalerei im 15. und 16. Jahrhundert im deutschen, italienischen, niederländischen, französischen und englischen Sprachraum voraus (vgl. Piepmeier 1980: 16). In Ritters Betrachtung spielt Schillers Gedicht »Der Spaziergang« eine große Rolle, um seine Theorie über die Landschaftsidee nach der Neuzeit zu prüfen (vgl. Ritter 2003: 429). In Simmels Abhandlung wird wiederum die Landschaftsmalerei im Vergleich mit dem Portrait untersucht. Man muss sich aber dessen bewusst sein, dass diese Beispiele eher als unmittelbare Verwirklichung eines subjektiven Eindrucks zu verstehen sind, nicht als die wiederholbare, vermittelte und damit künstlerische Darstellung in der und für die Gemeinschaft. In diesem Zusammenhang ist interessant, dass Petrarca den Brief tatsächlich nicht am Abend seines Bergaufstiegs schrieb, wie er behauptet (vgl. Petrarca 1956: 89). Erst nach mehreren Jahren, laut einer Forschungsmeinung sogar mehr als eine Dekade später, berichtete er schriftlich über seine Landschaftserfahrung auf dem Gipfel.[3] Diese deutliche Verschiebung zwischen der originalen Erfahrung und ihrer Darstellung, nämlich seine *Inszenierung*, ist lange vernachlässigt worden.[4]

Es ist kein Zufall, dass das Theater lange aus der Diskussion über Landschaft ausgeschlossen blieb, weil in dieser Kunstform das Wahrnehmen und Erkennen des Publikums sowohl zeitlich als auch räumlich streng eingeschränkt und somit seine eigene Einbildungskraft kontrolliert wird. Besonders im Theaterdiskurs um die Landschaft ist, dass er immer über die Verknüpfung von Visuellem und Sprachlichem nachzudenken gibt. Im

---

3 Vgl. bspw. das Vorwort von Franz Josef Wetz in Petrarca/Wetz 2004.

4 Der Philosoph Gernot Böhme (2001: 173–188) setzt in »Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre« mit dem Begriff von *Design* den Zugang von der philosophischen und ästhetischen Analyse zur Installation, die dem Theater ähnlich zeitlich und räumlich konstruiert wird.

Theater werden die Bilder, die von Menschen nach ihrem Eindruck der Natur gemacht werden, und die Sprache, die im Theaterraum zur Artikulation gelangt wird, infrage gestellt. Darum lautet die Frage nach der Landschaft im Theater folgendermaßen: Wie können die Bilder und ihre Beschreibung miteinander verknüpft werden? Und welche spezifischen Eigenschaften zur Beantwortung dieser Problematik bietet das Theater an? Wie weiter unten diskutiert wird, hat diese Fragestellung mit dem grundlegenden Mangel subjektiver Wahrnehmung und Erkenntnis zu tun.

## 3. Landschaftserlebnis und -idee bei Heiner Müller

Vor den reformierten Theaterpraktiken des 20. Jahrhunderts in Europa bestand die verbreitete Annahme, dass der Text die Szene konstruiert und diese zugleich reibungslos den Text abbildet. Dort vereinen sich also das Bild und die Sprache. Landschaftsbeschreibungen hingegen finden sich schon lange in der Theatergeschichte. So berichtet beispielsweise der Bote im barocken Theater über die schöne Landschaft der fremden Städte, die durch den virtuosen Vortrag des Schauspielers sprichwörtlich hervorgerufen wurde. Seit Lessings »Laokoon« wurde diese Idee des Imaginierens im theaterästhetischen Bereich jedoch abgelehnt. Das Theater hatte Zeitkunst zu sein und sich von der Malerei als Raumkunst zu differenzieren. Als solches zielte die Darstellung der Schauspieler*innen nicht mehr auf eine Ewigkeit ab, sondern auf die flüchtige Kommunikation mit Anderen. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts hat Brecht – wie oben erwähnt – versucht, das Theater in einen Ort zu verwandeln, an dem die Darstellung selbst im Zentrum steht. Statt der Virtuosität der Schauspieler*innen gewinnt die sich ständig ändernde Wahrnehmung des Publikums an Bedeutung.

Neben Brecht schließt Heiner Müller, der 1992 in Brechts Berliner Ensemble die Leitung übernimmt und dessen Stellung zum Erbe Brechts – »Brecht [zu] gebrauchen, ohne ihn zu kritisieren, ist Verrat« (Müller W8: 231)[5] – bekannt ist, mit seiner Landschaftsidee an diese Theaterreform an.[6] Folgt man sei-

5 Seine Texte werden in der Regel nach dieser Werkausgabe mit dem Sigel »W« und der Bandzahl zitiert.

6 Carl Weber beschreibt chronologisch Müllers Werken nachgehend die Veränderung der Beziehung zwischen Text und Landschaft nach seiner Amerikareise (vgl. Weber 2003: 108–113).

ner Autobiografie, hat er Landschaft als Raum zum ersten Mal auf seiner Amerikareise 1975/76 explizit zum Thema gemacht:

> »Meine Grunderfahrung in den USA war die Landschaft, zum ersten Mal in meinem Leben hatte ich ein Gefühl für Landschaft, für den Raum. Die eigentliche amerikanische Dimension ist ja nicht die Zeit, sondern der Raum. [...] In Amerika sind die Ränder das Lebendige, überall gibt es noch nicht besetzte Landschaft, auch sozial noch nicht besetzte Landschaft. Landschaften, die nicht domestizierbar sind, wo die Legenden von den Flying Saucers entstehen konnten. Das wird ganz verständlich in Nevada, Arizona oder Grand Canyon.« (Müller 2016: 222–223)

In den USA hat Müller die Landschaft als das vom menschlichen Handeln Unbesetzte verstanden, und dementsprechend als eine zentrale Möglichkeit, das bis dato Unbekannte zu entdecken. Von diesem Unbekannten geht jedoch gleichermaßen eine Bedrohung aus. So beschreibt er einen nächtlichen Spaziergang in Mexiko mit folgenden Worten:

> »[Ein] Nachtgang von einem abgelegenen Dorf zur Hauptverkehrsstraße nach Mexiko City, auf einem Feldweg zwischen Kakteenfeldern, kein Mond, kein Taxi. Ab und zu tauchten dunkle Gestalten wie von Goya-Bildern auf, gingen an uns vorbei, manchmal mit Taschenlampen, auch mit Kerzen. Ein Angst-Gang durch die dritte Welt.« (Ebd.: 233)

Die Angst, die Müller hier eingesteht, wird durch die Orientierungslosigkeit und die Ferne des Ziels, welches er in geräumigem Feld und nächtlicher Dunkelheit zu Fuß erreichen muss (»kein Taxi« [ebd.]), hervorgerufen. Zudem erscheinen daraus unvermittelt immer wieder fremde, gelegentlich körperlich bedrohliche Figuren. Darüber hinaus aber verursacht auch die politische, im Alltag verborgene Feindseligkeit eine Bedrohung. In Erinnerung an diese Erfahrung im fernen Mexiko verfasst Müller 1980 in seinem Theatertext »Der Auftrag. Erinnerung an eine Revolution« (W5: 11–42) den langen Monolog eines Mannes im Fahrstuhl. Als dieser Mann in höchste Not gerät und aus dem Fahrstuhl aussteigt, findet er sich plötzlich auf einer sich bis zum Horizont erstreckenden Straße in Peru. Dort fühlt er sich bedroht von fremden, übermenschlich großen Menschen. Gleichzeitig aber besteht zwischen dieser Szene und der beschriebenen Erfahrung in Mexiko ein wesentlicher Unterschied: die Helligkeit. So beschreibt der Mann im Fahrstuhl den Horizont und die dorthin führende Straße sowie die bedrohlichen Figuren, während sich die Angst des

betrachtenden Subjekts zunehmend steigert. Aber als diese Figuren ihn gar nicht beachtend vorübergehen, verfliegt seine Angst schnell und er fühlt sich enttäuscht und missachtet. Denn er ist für die Figuren selbst kein Objekt des Angriffs oder überhaupt des Erkennens gewesen. Obwohl seine Angst schwindet, verschwindet nicht die bedrohliche Situation. Stattdessen akzeptiert er sie erleichtert:

> »[Ich] gehe weiter in die Landschaft, die keine andere Arbeit hat als auf das Verschwinden des Menschen zu warten. Ich weiß jetzt meine Bestimmung. [...] Irgendwann wird DER ANDERE mir entgegenkommen, der Antipode, der Doppelgänger mit meinem Gesicht aus Schnee. Einer von uns wird überleben.« (W5: 33)

Die Landschaft ist kein Objekt der Darstellung mehr, sondern eine Situation, in der sich das betrachtende Subjekt befindet und in welcher das Andere auftauchen und ihm gegenüberstehen kann. An diesem Punkt wird das Verhältnis von Theater und Landschaft neu gedacht: Das Theater als der Ort, wo der Mann im Fahrstuhl spricht und gehört wird, ist von der Landschaft auf überwältigende Art umgeben. In einem Interview im Jahr 1990 spricht Heiner Müller davon:

> »Meine Texte sind eine autonome Landschaft, diese Landschaft kann man weiter ausbreiten und ausbauen, unabhängig von politischen Systemen. Mir ist Wurscht, wer glaubt mitzuregieren.« (W11: 698)

Dies sagt er, nachdem er zunächst seinem Gesprächspartner Robert Weichinger gestanden hat, dass er fürs Theatermachen eine »Folie der Diktatur« (ebd.) interessant fände, zugleich aber bestätigte, dass es eine solche Folie nicht mehr gebe. Indem Müller die aus seinem Text aufgetauchte Landschaft für *autonom* hält und somit die privilegierte Position des Autors, der als Erster auf die Deutung des Textes antworten darf, verlässt, eröffnet er neue Möglichkeiten für die Praxis und Rezeption derer, die in anderen politischen Situationen leben als er. Damit kann seine Textlandschaft eben nicht nur als prominentes, hochartifizielles Zeugnis aus Müllers DDR-Zeit gelesen werden, sondern bietet zugleich anderen Theatermacher*innen und Rezipierenden die Möglichkeit, politisch herausfordernde Situationen, sei es in kapitalistischen oder kommunistischen Systemen, in künstlerischer Freiheit zu bearbeiten. Gleichzeitig aber deutet seine Stellungnahme eine Entbindung des Autors von der Verantwortung an, indem sich seine Textlandschaft als von der jeweiligen politischen Situation

unabhängig geriert. Im selben Interview entgeht er so zugleich der Frage, was er mit der neuen Situation Deutschlands nach 1989 anstellen soll. In der Tat entgegnete er auf diese Frage: »[I]ch bin 61 Jahre alt und habe genug geschrieben.« (Ebd.) Damit übernimmt er seine Aufgabe als Autor nicht, mit dem Text auf das wiedervereinigte Deutschland zu antworten. In der Tat schrieb er, abgesehen von seinem letzten, posthum veröffentlichten, Theatertext »Germania 3 Gespenster am toten Mann« (W5: 253–297), uraufgeführt 1996, keinen Theatertext mehr.

Wenn man seine Behauptung aus dem Interview ernst nehmen will – ohne sie nur für eine Entschuldigung zu halten – erscheint darin eine weitere Seite der Landschaft in der Theaterpraxis. Müller versteht seine eigenen Texte zwar als *Landschaft*, nimmt jedoch nicht an, sie sei lediglich ein zu beschreibendes Objekt. Vielmehr benennt er die eigene Situation als *Landschaft*, in der alle seine Texte, befreit vom untergegangenen Staat, wie unnütze Trümmer zerstreut daliegen. Umgeben davon kann der Betrachtende entscheiden, was davon sich anzusehen lohnt und welche Verbindungen dazwischen zu erfinden sind. Auf der einen Seite handelt es sich um eine Befreiung der Betrachtenden vom Autor; auf der anderen Seite um die Autorisierung einer gewissen Willkür der Betrachtenden, auch wenn diese eingeschränkt bleibt. Versucht man nämlich, die Objekte in seiner Umgebung nicht als beliebig zu betrachten und sich somit den eigenen Eindruck als eine Landschaft vorzustellen, wird man auf die Verantwortung der Betrachtenden gestoßen. Obwohl die dort platzierten Objekte nicht aus der Natur kommen, sondern künstlich beziehungsweise künstlerisch gestaltet sind, kann eine so gemachte Landschaftserfahrung eine Wahrnehmung von Umgeben-Sein und damit eine Infragestellung der eigenen Erkenntnisfähigkeit erzeugen. Wenn der Landschaftsbegriff auf diese Art definiert wird, bedeutet das Wort *Landschaft* semantisch nichts Konkretes, während es phänomenologisch einen besonderen Topos, einen Ort der Erfahrung, aufzeigt.

Es gibt keine eindeutigen Belege dafür, dass Müllers »autonome Landschaft« (W11: 698) seiner Texte und diejenige, in der wie im Monolog des Mannes im Fahrstuhl die Menschen endgültig verschwinden werden, zusammen zu denken wären. Somit lässt sich keine eindeutige Definition von Landschaft generieren. Aber es gibt Berührungspunkte beider Landschaften in dem Sinne, dass die Landschaft einen Raum bildet, in dem die privilegierten Einzelnen aufgelöst werden und der sich nicht als natürlich gegebenes Material anbietet, sondern vielmehr selbst als Akteur erscheint, der Arbeit verrichtet. In Müllers Idee ist die Landschaft nicht zuletzt von allen mensch-

lichen Produzent*innen und der Natur selbst befreit – ein vorläufiges Objekt, das Bilder und Sprache der Verschiebung erzeugt. Dazu verlieren die Betrachtenden jeglichen Abstand. In seinem Theatertext »Bildbeschreibung« (1984) wird ein solcher Übergang oder Distanzverlust dargestellt.

## 4. »Bildbeschreibung«

Nach dem Stück »Der Auftrag« wurde 1984 der Text »Bildbeschreibung« (W2: 112–119) veröffentlicht. Er beginnt mit einer Landschaft:

> »Eine Landschaft zwischen Steppe und Savanne, der Himmel preußisch blau, zwei riesige Wolken schwimmen darin, wie von Drahtskeletten zusammengehalten, jedenfalls von unbekannter Bauart« (W2: 112).

»Bildbeschreibung« besteht aus einem einzigen, sich über acht Seiten erstreckenden Satz. Ohne weitere Erläuterung für die*den Sprechende*n beschreibt das Ich die kuriose Landschaft. Aber die Rezipierenden erahnen, dass sich der Text und das vorzustellende Bild nur mangelhaft aufeinander beziehen. Denn am Anfang bietet »eine Landschaft« (ebd.) kein konkretes Bild an. Sie können nicht erkennen, ob diese Landschaft räumlich oder qualitativ zwischen baumloser Steppe und tropischer Savanne liegt. Wenn im Text die Figuren auftreten, können die Rezipierenden sie vor die Landschaft setzen und versuchen, ihre Beziehungen zu interpretieren, wie ihnen ein Drama das in der Regel ermöglicht. So verringert sich der Mangel an Visuellem, der am Anfang zu fühlen ist. Anders gesagt, helfen die Figuren anscheinend dem Mangel ab. Vor der Landschaft befinden sich Bäume, ein Haus, ein Tisch, Stühle, ein Mann und ein Vogel. Im Verlauf des Textes erscheint auch ein Rahmen um die Landschaft: »daß sie [die Sonne – SI] sich bewegt, ist aus dem Bild nicht zu beweisen« (ebd.) usw. Aus solchen Formulierungen wird deutlich, dass das beschreibende Ich nicht von der erzählten Landschaft umgeben wird, sondern lediglich in einem bestimmten Abstand vor einem Bildrahmen steht. Das Erkennen der Rezipierenden wird am Ende der ersten Seite überraschenderweise abermals befragt. Denn der Auftritt einer Frau verändert das zunächst imaginierte Bild insofern, als dass die rechte Bildhälfte von ihr beherrscht wird: »Blick und Schnabel [des Vogels] gegen eine Frau gerichtet, von der die rechte Bildhälfte beherrscht wird, ihr Kopf teilt den Gebirgszug« (W2: 112). Außerdem wirkt die Beschreibung nicht statisch. Die Frau scheint nicht bloß zu stehen, vielmehr

in Bewegung zu sein, aber der/die Betrachtende kann nicht erkennen, ob sie in diesem Moment erscheint oder verschwindet.[7] Die Frau ist eine Figur, die zwischen Diesseits und Jenseits pendelt, die Toten vertritt und die *Auferstehung* andeutet.

Solche Veränderungen in den Voraussetzungen fürs Bildersehen treten immer wieder im Nachhinein auf, indem die Worte *oder* und *zwischen* häufig verwendet werden oder die Helligkeit im Bild zunimmt: »das heiße Gestirn, das die Landschaft bescheint und ihre Farben ausbleicht« (W2: 116). Außerdem wird später klar, dass der Mann in der Landschaft auch blind sein kann. An dieser Stelle wird das Sehen als solches befragt und sogar suspendiert: »Vielleicht ist er blind, sein Lächeln die Vorsicht des Blinden, er sieht mit den Füßen.« (W2: 114) Während sich die Beziehung von Mann und Frau Zeile für Zeile verändert, bleibt die Mangelerfahrung in der Landschaft beschlossen. Dies wird im letzteren Teil des Textes deutlich, als diese die Auseinandersetzung der beiden aufzulösen versucht.

> »[G]esucht: die Lücke im Ablauf, das Andre in der Wiederkehr des Gleichen, das Stottern im sprachlosen Text, das Loch in der Ewigkeit, der vielleicht erlösende FEHLER: zerstreuter Blick des Mörders […] ins Leere der Landschaft.« (W2: 118)

Hier bezeichnet die mangelhafte, leere Landschaft einen Topos, der zwar nicht unmittelbar zu benennen ist, aber die Zukunft eröffnet. Sie ist jedoch nach Lehmann in ihrer wiederkehrenden Zeitlichkeit kein Versprechen auf eine bessere Zukunft (vgl. Fußnote 7). Vielmehr zeigt sie in der Wiederholung der Vergangenheit den Mangel, der bloß *Lücke* bleibt, mithin kein Ausgangspunkt für einen anderen Anfang sein kann. Am Ende des Stückes wird das betrachtende Ich in einem solchen Wirbel der Rollen und der Zeit in das Bild hineingezogen:

> »wer ODER WAS fragt nach dem Bild, IM SPIEGEL WOHNEN, ist der Mann mit dem Tanzschritt ICH, mein Grab sein Gesicht, ICH die Frau mit der Wunde am Hals, rechts und links in Händen den geteilten Vogel, Blut am Mund, ICH der Vogel, der mit der Schrift seines Schnabels dem Mörder den Weg in die Nacht zeigt, ICH der gefrorene Sturm. (W2: 119)

---

7 Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann folgend gibt es in diesem Stück drei Zeitvorstellungen: eine lineare, eine wiederkehrende und eine ewige (vgl. Lehmann 1987: 195).

Spätestens zu diesem Zeitpunkt verliert das Subjekt den Abstand zu den betrachteten Objekten und dementsprechend seine Identität als autonomes Subjekt. Indem das Ich sich selbst im Bild findet, wird das beschriebene Bild ein Spiegel, in dem es nichts anderes mehr findet als sich selbst. In dieser Situation enthält das Bild nichts mehr als die vom Ich gewollten Objekte.

Auf die Frage, was die Theatralität des Textes ausmacht, antwortet Lehmann so:

> »Die eigentliche Theatralik aber resultiert aus der Dramatisierung einer Bewußtseinslandschaft, deren Widersprüche, Phantasien und Erinnerungen sich verselbständigen, Protagonisten einer gewalttätigen Szene, die das Ich ebenso wie den Rahmen des Bildes, das man mit dem zentrierenden Blick erfassen könnte, sprengt. Als Text über das Theater ist *Bildbeschreibung* ein Text über das Theatron, den Zuschauerraum des antiken Theaters, wörtlich: ein Raum zum Schauen.« (Lehmann 1987: 200–201, Herv. i.O.)

Als das Ich vom Bild angezogen wird und ihm nicht entkommen kann, reduziert es sich körperlich auf das Auge als eine Maschinerie. In diesem Zusammenhang wird an mehreren Stellen das Blinzeln als die Rückseite oder das Komplement zum Sehen erwähnt. Zur Frage nach der Theatralik vermerkte Müller in den Anmerkungen zum Text:

> »BILDBESCHREIBUNG kann als eine Übermalung der ALKESTIS gelesen werden, die das No-Spiel KUMASAKA, den 11. Gesang der ODYSSEE, Hitchcocks VÖGEL und Shakespeares STURM zitiert. Der Text beschreibt eine Landschaft jenseits des Todes. Die Handlung ist beliebig, da die Folgen Vergangenheit sind, Explosion einer Erinnerung in einer abgestorbenen dramatischen Struktur.« (W2: 119)

Interessant daran ist, dass sie weltweite, neue wie alte, Schauspielformen zitiert, so zum Beispiel die griechische Tragödie und das Epos, das japanische Noh-Theater, Shakespeare und nicht zuletzt Hitchcocks Film. Dies verdeutlicht abermals, dass der Text nicht nur für das zeitgenössische modellhafte Theater – begriffen als Kunstform – geschrieben wurde. Vielmehr werden hier die Handlung und das Drama außer Kraft gesetzt, indem Theatersprache und Landschaftsbilder zwar gemeinsam und als untrennbar miteinander verknüpft, zugleich aber als mangelhaft gedacht werden, indem der Text in eine Konstellation verschiedener Werke gestellt wird, deren Beziehungen jedoch durch den Autor nicht erläutert werden. Nicht nur die im Text beschriebene

Landschaft lässt den Mangel bestehen, sondern auch die Landschaft der zitierten Theaterformen um den Text herum erhält ihn. In dieser Offenheit und Ungeklärtheit der Beziehungen bleibt uns zuletzt die produktive Möglichkeit, den Text erneut zu lesen. Heiner Müllers Ideen vom Schreiben über Landschaft lassen eine neue Bedeutung in anderem Kontext erscheinen: Indem im folgenden Abschnitt Heiner Müllers frühem Studienstück »Die Reise« (W3: 11–15) nachgegangen wird, welches 1951/52 das Noh-Stück »Kagekiyo«[8] adaptiert, das vermutlich aus dem 14./15. Jahrhundert stammt, wird die theatrale Landschaftserfahrung auch in einer anderen Theaterform gefunden. Dabei zeigt sich nicht nur auf modernisierte Weise eine andere Möglichkeit zur Rezeption des Noh-Theaters, welches in seiner langen Geschichte von ungefähr 400 Jahren nach einem streng gewahrten Kanon aufgeführt wird. Müllers Adaption ermöglicht uns darüber hinaus durch ihre Textlandschaft eine Begegnung mit einer anderen Zeit.

## 5. Müllers Noh-Theater – »Die Reise«

Das Noh-Stück »Kagekiyo« handelt von der Tochter des Kämpfers Kagekiyo, der in einem vor der Handlung liegenden Krieg einer der wichtigsten Kämpfer des Heike Clans war. Als sie zur Welt kam, wurde sie wegen ihres Geschlechts für den Krieg als nicht tauglich befunden. Deshalb hat der Vater sie nach ihrer Geburt verlassen, wurde jedoch nach Ende des Krieges, erblindet und geschwächt, selbst in die Einsamkeit verbannt. In dem Stück nimmt die Tochter Hitomaru für ihren Vater eine beschwerliche Reise auf sich und tritt in eine fremde Landschaft ein. In der zweiten Hälfte des Stückes beschreibt der Vater seiner Tochter eine vergangene Schlacht. Seine Erzählung soll ihre letzte Erinnerung an ihren Vater sein. Das Stück endet mit ihrem Abschied voneinander, sodass das Publikum sowohl die Grausamkeit des Kriegs als auch den Verlauf und die Veränderungen der Zeit reflektieren können.

---

8 Noh-Theater wurde von Kan'ami (1333–84) und seinem Sohn Zeami (1363–1443) als eine hochwertige darstellende Kunst begründet. Zeami erhielt besonders vom damaligen Militärdiktator große Unterstützung. Er schrieb nicht nur viele Stücke, die bis heute beliebt sind, sondern verfasste auch viele Theoriebücher über Theater. Das Stück »Kagekiyo« wurde lange zu seinen Arbeiten gezählt, was inzwischen aber für unwahrscheinlich gehalten wird. Zur Geschichte des Noh-Theaters vgl. Salz 2016. Zur Übersetzung des Stückes »Kagekiyo« vgl. Waley 1922: 89–99.

Im Original entdeckte Müller, dass die Tochter während der Erzählung des Vaters still bleibt, sogar bis zum Ende des Stückes schweigt. Daher singt der Chor in den letzten Zeilen seiner Adaption für sie:

> »CHOR Der Verbannte hat seine Geschichte erzählt. Die Tochter
> Schweigt.
> Soll sie von ihm gehen, dem keiner hilft am Ende seiner Laufbahn?
> Soll sie bei ihm bleiben, dem das vergossene
> Blut nicht die Backen füllt?« (W3: 15)

Hier scheint es, dass sie nicht sprechen kann, sondern lediglich schweigen soll. Ihre eigene Landschaftserfahrung wird somit ausgeblendet und im Gegensatz zum beredten Vater ihr Mangel an Landschaftserfahrung und -beschreibung hervorgehoben. Während jedoch im Noh-Stück der Vater Kagekiyo die Hauptrolle innehat, rückt in Müllers Text zunächst die Tochter in das Zentrum der Aufmerksamkeit. Bereits der Titel »Die Reise« bezieht sich stärker auf die Erfahrungen der Tochter. Dadurch werden hier zwei Landschaftserfahrungen gegeneinandergesetzt: eine schweigende und eine beredsame.

In Hinblick auf Landschaftsdiskussion können wir dabei jedoch auch an die andere Landschaft des Vaters denken. Er verliert seine Sehkraft und beschreibt mit anderen Sinnen die fremde Natur, damit er sie als die bekannte (zurück)gewinnt:

> »KAGEKIYO Wind kommt vom Berg. Schnee kommt hinter dem Wind. Ich höre, wie die Flut den Strand berennt. Ich hörte es, als ich für Heike in die Schlacht ging und nach der Schlacht.« (W3: 14)

Dass er in fremdem Rauschen die Vergangenheit erkennt, bedeutet jedoch nicht automatisch einen Rückgriff auf die alte, vielgerühmte Erinnerung an die Kriegszeit, insbesondere weil ihr sofort die Verbannung aus seinen Gedanken folgt (»nach der Schlacht« [ebd.]). In der Tat will er sich der Tochter zunächst nicht offenbaren und schweigt, bis der Holzfäller sie zu ihm führt. So befindet er sich selbst inmitten einer fremden Landschaft. Und dann verschwindet sie im Umkehrschluss, als er die Geschichte der Schlacht erzählt, also davon besetzt wird, wie die letzte Szene zeigt. Dabei fügt sich die Tochter in seine erzählte Landschaft ein. Sie wird für ihren blinden Vater

sozusagen zur Erzähllandschaft, indem sie staunend schweigt.[9] Aber aus der Perspektive des Publikums wirkt ihr Verhalten vielmehr wie eine Ablehnung beziehungsweise wie ein Widerstand gegen den Krieg. Zu urteilen, ob ihr Vater die Opposition seiner Tochter erkennt, hängt – bei Müller nicht von feudalen, asiatisch kontextualisierten Wertvorstellungen verschleiert – von der Vorstellung des Publikums beziehungsweise der Wahrnehmung der Landschaft im Theater ab. Eine solche Landschaftserfahrung entsteht im Moment der theatralen Praxis der Aufführung, wenn das Publikum beide betrachtende Subjekte mithilfe des Textes imaginiert.

Wird Müllers skizzenhaftes Studienwerk parallel mit seiner späteren Landschaftsidee gelesen, beleuchtet es die vernachlässigte Seite des Originalstückes, d.h. den anderen möglichen Moment der historisch streng kanonisierten Praxis im Noh-Theater. Weil es im Noh-Theater weder einen Vorhang noch Bühnenbilder oder Kulissen gibt und die beschriebene Lokalität nur durch den Text, also sprachlich, hervorgebracht wird, muss sich das Publikum die Landschaft lediglich mithilfe des Textes vorstellen. Sie entspricht dabei einer flüchtigen Imagination, die in Wirklichkeit nicht existiert. Im Umkehrschluss kann die vorgestellte Landschaft jedoch so lange als existent angenommen werden, wie es das Publikum wünscht. Der Mangel auf der Bühne wirkt hier für die Theatererfahrung produktiv, allerdings nicht für die zu bildende Landschaft. Am Ende des Schauspiels im Noh-Theater müssen alle Akteure[10] unter den Augen des Publikums über einen offen sichtbaren Gang die Bühne verlassen, da es keinen Vorhang gibt (s. Abb. 1). Obwohl dieser Vorgang nicht im Text steht, gehört er tatsächlich zum Theatererlebnis. Dieser Vorgang ist schlicht nach dem Bedarf der Bühnenkonstruktion durchzuführen, die den Auftritt und Abgang über eine Bühnenbrücke an der Seite von Bühne und Zuschauerraum erfordert (vgl. Salz 2016: 26–27).

Gleichzeitig ist die Situation noch immer geeignet, den Vorgang als ein theatrales Verhalten zu verstehen. Anders formuliert kann der Abgang der schweigenden Schauspieler in einer Konstellation mit den bereits vergangenen Gesten sowie der Handlung des Theatertextes und dem jetzigen visuellen Geschehen jenseits des Textes als eine Situation interpretiert werden, in der man von einer Landschaft umgeben ist und sie gleichzeitig sieht. In diesen

9 Bemerkenswert ist, dass ihr Schweigen an der zitierten Stelle in einer einzigen Zeile besonders hervorgehoben wird.

10 In der unter Abb. 1 gezeigten Aufführung werden alle Rollen von männlichen Schauspielern dargestellt.

Minuten mangelt es sowohl an einer Absicht des Autors und der Schauspieler selber als auch an der einen *richtigen* Interpretation. Aber die Betrachtenden können, die Verantwortung für ihre eigene Imagination tragend, sich frei eine andere, eine mögliche, Bedeutung erdenken. Hier entsteht ein neues theatrales Geschehen in einer Landschaft.

*Abb. 1: Still aus der Videoaufzeichnung einer Aufführung am Hosho Noh-Theater Tokyo.*[11]





## 6. Fazit

Die Landschaft spielt eine zentrale Rolle für eine produktive Beziehung zwischen visueller Theaterdarstellung und sprachlich grundiertem Text. Wie aufgezeigt wurde, setzt diese produktive Beziehung einen immanenten Mangel voraus: einen Mangel, der sich in der Loslösung von Text und Darstellung äußert und alle Verbindungen zu Sinn und Materie kappt. Hier wird zugleich

11 Die Tochter fragt einen Dorfbewohner, wo ihr Vater Kagekiyo wohnt. Auf der linken Bildseite ist der Bühnengang zu sehen, auf welchem die Akteure sichtbar zur und von der Bühne gehen. Gespielt von Kanji Shimizu (Kagekiyo), Atsuo Kanze (Tochter), Masaki Umano (Ihr Gehilfe) und Tsuneyoshi Mori (Dorfbewohner). Video von Ken Yoshikoshi. Veröffentlicht auf YouTube von Tessen-Kai, einer familienbasierten Noh-Theater Vereinigung. Für die Veröffentlichung des Fotos danke ich Tessen-Kai.

auch die Sprache verdinglicht. Erst dann kann die Landschaftserfahrung ansetzen und wirksam werden. Eine theatrale Landschaftserfahrung hat immer mit der mangelhaft beschreibenden Sprache zu tun. Um mit Müllers »Bildbeschreibung« zu enden: »Die Kiefer mahlen Wortleichen und Sprachmüll.« (W2: 113)

## Quellen


Böhme, Gernot (2001): Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre, München: Wilhelm Fink.

Flam, Jack (Hg.) (1996): Robert Smithson. The Collected Writings, Berkeley/Los Angeles/California: University of California Press.

Lehmann, Hans-Thies (1987): »Theater der Blicke. Zu Heiner Müllers ›Bildbeschreibung‹«, in: Ulrich Profitlich (Hg.), Dramatik der DDR, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 186–202.

Müller, Heiner (1990): Gesammelte Irrtümer 2, Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren.

Müller, Heiner (1999): Werke, Bd. 2, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Müller, Heiner (2000): Werke, Bd. 3, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Müller, Heiner (2002): Werke, Bd. 5, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Müller, Heiner (2005): Werke, Bd. 8, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Müller, Heiner (2008): Werke, Bd. 11, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Müller, Heiner (2016): Krieg ohne Schlacht, Frank Hörnigk (Hg.), 3. Aufl., Frankfurt a.M.: Kiepenheuer & Witsch.

Nitschmann, Till/Vaßen, Florian (Hg.) (2021): Heiner Müllers KüstenLandschaften, Bielefeld: transcript.

Petrarca, Francesco (1956): Dichtungen-Briefe-Schriften, Frankfurt a.M.: Fischer Bücherei.

Petrarca, Francesco/Wetz, Franz Josef (Hg.) (2004): Das einsame Leben. Über das Leben in Abgeschiedenheit. Mein Geheimnis, aus dem Lateinischen übersetzt von Friederike Hausmann, Stuttgart: Klett-Cotta.

Piepmeier, Rainer (1980): »Landschaft«, in: Joachim Ritter/Karlfried Gründer/Gottfried Gabriel (Hg.), Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 5, Basel/Stuttgart: Schwabe, Kolumne 11–28.

Ritter, Joachim (2003): »Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft (1963)«, in: Odo Marquard (Hg.), Metaphysik und Poli-

tik. Studien zu Aristoteles und Hegel, Erweiterte Ausgabe, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 407–434.

Salz, Jonah (Hg.) (2016): A History of Japanese Theatre, Cambridge: Cambridge University Press.

Simmel, Georg (2001): »Philosophie der Landschaft«, in: Rüdiger Kramme/Angela Rammstedt (Hg.), Georg Simmel Gesamtausgabe, Bd. 12, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 471–482.

Waley, Arthur (1922): The Nô Plays of Japan, New York: Dover Publications.

Weber, Carl (2003): »Landschaft, Natur«, in: Hans-Thies Lehmann/Patrick Primavesi (Hg.), Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 108–113.

# Sottobosco[1]

## Pilze am Grund von Landschaftstheater

*Stefanie Wenner*

»Theben du Heimat Semeles,
bekränz dich mit Efeu,
schmücke dich üppig mit gründenden,
fruchtschweren Ranken der Stechwinde,
bedeckt von den Zweigen
der Eichen und Tannen,
umsäume die bunten Hirschkalbfelle
mit Fransen aus weißem Haar!
Und halt dich rein bei den Stäben,
den Zeichen mutwilliger Lust!
Bald wird das ganze Land
Im Reigen sich wiegen, wenn
Der lärmende Gott seine Scharen führt
In die Berge, die Berge,
wo warten die Frauen,
vom Webstuhl, vom Schiffchen
gescheucht durch Dionysos.«
*Die Bakchen, Euripides*

1 Die deutsche Übersetzung für das italienische Wort »sottobosco« ist Unterholz. Hier beziehe ich mich aber auch auf ein malerisches Genre des Barock, auf das ich später im Text zu sprechen komme.

## 1. Einleitung

Unterholz wird der dichte Bereich des Waldes genannt, in dessen Schatten so viel von dem wächst und kompostiert wird, was die Vielfalt und das Potenzial dieses Organismus ausmacht. Hier gedeihen Pilze, bleibt Laub liegen, das verdorrt, leben viele Insekten und Kleintiere, die die Transformation des Liegengebliebenen, Sterbenden, zu neuem Leben betreiben. Das Unterholz ist unübersichtliches Gebiet, das in konventioneller Forstwirtschaft gelichtet wird. Es ist aber einer der wichtigsten Lebensbereiche des Waldes. Was hier geschützt kompostiert wird, wird zu Sporen weiterer Geschichten. Und so wird Unterholz heute weniger gelichtet als vielmehr gepflegt, als Basis gesunder Wälder. Ihrem Myzel gleich sind Pilze auch im Untergrund des Unterholzes verwoben. Unsichtbar verknüpfen sie Pflanzen durch Mykorrhiza, formieren großartige Verflechtungen und transformieren sterbendes Leben in lebendige Landschaft. Pilze als große Transformatoren wurden in vielen Kulturen gewürdigt. So auch in der europäischen Frühgeschichte. Wenig ist uns überliefert aus der Zeit, von der schon Euripides nur als vergangene berichtet, in der die Mänaden Dionysos dienten und dabei alle Grenzen zwischen Tier, Pflanze und Mensch hinter sich ließen. Dionysos, als männlicher Gott verehrt, taucht in Frauengewändern auf, er wird weiblich gezeichnet, während die, die ihm folgten, so wie Euripides sie darstellte, weibliche Geschlechterrollen durchkreuzten. Vielleicht aber durchkreuzten sie nichts, sondern es herrschte eine andere Ordnung vor der Schrift. Eine, die fluider war, als dem späteren, durch die Vokalschrift geprägten, Hellenismus lieb sein konnte. Eine, die weder klare Grenzen zwischen Frauen und Männern, noch zwischen Menschen und Tieren, formulierte, sondern abseits von Binarismen Verflechtungen als Natur in Ritualen als Schau feierte. Bevor Theater in die Landschaft gebaut wurden, war Landschaft, waren das Land und alle, die es gemeinschaftlich hervorbrachten, wohl der Ort und Anlass der Schau dieser Verflechtung, die sich in Ekstase zeigte, vielleicht nicht immer, sicher aber auch mithilfe von schamanischen Techniken, mithilfe der Einnahme halluzinogener Pflanzen oder Pilze.

## 2. Landscape Play

Am 18.08.2020 ziemlich genau um 11 Uhr Ortszeit begab ich mich in Nordostbrandenburg auf Wanderschaft. Ich zog los als Lehrling des Bodens auf

einer Route, die mich durch Deutschland über markante Punkte von einem meiner Wohnorte bis zu meinem Geburtsort führen wird. Dafür habe ich mir einen tradierten Zeitraum wandernder Handwerksgesell*innen ausgeliehen, drei Jahre und einen Tag, aber ich bin nicht zu den Regeln der bekannten Zünfte unterwegs. Meine Wanderschaft gleicht eher den Verläufen von Ebbe und Flut, ich folge dem Rhythmus meines Lebens auf den Spuren durch das Land und bin dabei manchmal in meinem bürgerlichen Leben körperlich anwesend, manchmal da, wo mich mein Weg hinführt, draußen, unterwegs. Die Wanderschaft ist als Rahmen meines Tuns immer bei mir, sie eröffnet mir einen Gedankenraum, in dem ich die Möglichkeit etabliert habe, Erfahrungen anders zu verarbeiten, als ich das mit meinem Alltagsbewusstsein tun würde. Ich bin auf Wanderschaft also nicht damit befasst, reisend eine Profession zu verfeinern, die ich bereits erlernt habe. Mehr als alles andere versuche ich zu verlernen, was ich gelernt habe, die Sinne zu öffnen für das, was mir begegnet. Ich suspendiere gezielt Verhalten, das ich eingeübt habe, um eine Betrachtung des Verhältnisses von Natur und Kultur aus meiner Perspektive neu zu ermöglichen. Die Wanderschaft bedeutet für mich eine Pause, eine Unterbrechung meines Rollenverständnisses. In Anlehnung an ein Pausenzeichen in der Musik habe ich sie »FERMATE« genannt. Sie rahmt meine Erfahrungen, auch wenn ich die meiste Zeit da unterwegs bin, wo ich wohne, in meinen täglichen Verpflichtungen, als Mutter, Begleiterin eines Hundes, als Hochschullehrerin und so weiter. Alles indes, was in der Zeit dieser drei Jahre und einem Tag geschieht, was mir geschieht und ich erfahre, ordne ich in die Wanderschaft ein. Es sind meine Lehrjahre als Lernende des Bodens und ich lege die Ereignisse dementsprechend aus.

Angefangen hatte es damit, dass ich nach Indien wollte. Ein Forschungsfreisemester wollte ich dafür nutzen, Vandana Shivas Schulen zu besuchen, ihr Werk aus der Nähe kennenzulernen. Dahinter steckte meine Neugier auf eine Frau, die, aus der Naturwissenschaft kommend, nun ihr Leben dem Kampf gegen den Saatgut- und Chemiekonzern Monsanto, inzwischen ein Teil des deutschen Chemiekonzerns Bayer, widmet, die uns lehrt, dass Saatgut und Leben auf der Erde in hohem Maße politische Themen sind und das Antworten auf die Ernährungsfragen nicht in intensiver Landwirtschaft zu finden sind, sondern in kleinen lokalen Farmen, die ihr eigenes Saatgut teilen und tauschen. Sie sagt, wer das Saatgut kontrolliere, kontrolliere das Leben auf dem Planeten.[2]

2 Im Trailer zu einem Dokumentarfilm über Vandana Shiva. URL: https://www.youtube.com/watch?v=ytCkADpfaNs (28.1.2023).

Ihr Lebenswerk sehe ich von Ferne als eine Verflechtung aufklärerischen, westlichen Wissens, auch der Naturwissenschaft, mit indigenem Wissen, mit einer Vermittlung alter Kulturtechniken in die Gegenwart hinein. Vandana Shivas Methode ist eine Inspiration für mich in meiner Auseinandersetzung mit der Frage nach Kultur und den Weisen, wie Kulturproduktion hierzulande mit landwirtschaftlichen Axiomen verknüpft ist. Ein Fragekomplex, der mich in historischer Perspektive mehrfach interessiert. Als Professorin für Angewandte Theaterwissenschaft an einer Kunsthochschule beschäftige ich mich mit den Spezifika der europäischen Theatergeschichte in Abgrenzung zu der jeweiligen Epoche in der bildenden Kunst. Ganz offensichtlich geht es in den Ursprungsgeschichten, die wir uns, wie es unter anderem Theo Girshausen und Klaus Heinrich (vgl. Heinrich 1986: 165; Girshausen 1999: 296) nahegebracht haben, von der griechischen Antike erzählen, um eine Abgrenzung zwischen zwei Formen der Schau, der *theoria*, einmal in der Philosophie und andererseits auf dem Theater. Damit bin ich auch als in der Philosophie unterwiesene Person angesprochen, denn die Theorie ist zunächst einmal in Europa umfassend historisch als Philosophie, als Liebe zur Weisheit deklariert. Philosophie existiert aber nicht einfach immer schon, sondern entsteht formal in dieser Zeit an diesem Ort, also in der griechischen Antike, jedenfalls unter diesem Namen. Die Abgrenzung zum Schauraum des Theaters hat unter anderem den Philosophen Platon damals sehr befasst, der das Theater als Ort der Täuschung deklarierte (vgl. Platon 1991: 435ff., 1994: 250ff.), während es in der philosophischen Theorie um die Schau der wahren Ideen gehe. Was auf den entstehenden Bühnen des Altertums verhandelt wurde, kann ich an dieser Stelle nicht ausführlich behandeln, nur so viel: Kultur wird hier noch ganz klar verstanden als agrarische Kultur, als Landwirtschaft, in die auch die Götter und Göttinnen Saturn, Dionysos und Demeter eingebunden waren, die ebenfalls in Riten und im Theater, das als Staatskult Teil von Politik war, vorkamen. Ulrike Haß (2020) beschreibt den Auszug aus den ländlichen Dionysien hinein in die Theaterbauten als historisch-politischen Bruch, der diese, also die Politik, als öffentliche Sphäre allererst in der Scheidung vom *oikos*, also dem häuslichen Bereich, ermöglichte. Zugleich vollzog sich eine Abwendung von matriarchalischen und chtonischen Zeitvorstellungen hin zur Chronologie, wie Haß beschreibt. Lineare Zeitlichkeit, Planbarkeit von Ernte und Ertrag, all dies lässt sich auch an der Kosmologie ablesen, die sich damals herausbildete und bis heute die Deutung des Sternenhimmels bestimmt. Zyklische Zeit und Matrilinearität waren Haß zufolge damals vorgängige Konstellationen, die später durch Patrilinearität, die Scheidung von *polis* und *oikos*, von Ritual und Theater, der Aufspaltung

der *theoria* in Philosophie und Schauspiel, ersetzt wurden. Waren das Ritual und die chtonische Zeit auch noch in der Zeit der menschenförmigen Götter, wie Klaus Heinrich darlegt (vgl. Heinrich 1986: 103ff.), an der Eingebundenheit menschlicher Körper in die Kräfteverhältnisse aller Körper, die Erde formen, geschult, ging mit der saturnischen Wette der Landwirtschaft auch eine Entkopplung von menschlichen und nicht-menschlichen Körpern einher, deren weitreichenden Folgen bis heute Früchte tragen. Diese Zeit einer großen Wandlung, spätestens ab ca. 500 v. Chr. in Europa, die auch andernorts auf der Erde bedeutsam war, dort indes in jeweils unterschiedlicher Form, hat in die griechische Landschaft die Theater eingeschrieben, die wir noch heute als Landschaftstheater besuchen können. Sie sind in Stein gehauene Denkmäler einer Zeit, in der die Trennung von Mensch und Natur auf dem Theater erzählt wurde, die aber noch deutlich die Spuren der Kultur trägt, die vor diesem Verständnis von Landschaft lag. Hier liegt die Saat, der Ursprung (als zugrundeliegende Form) europäischen Theaters, das zugleich Demokratie und Politik bis heute architektonisch bestimmt. Mit meiner Reise nach Indien wollte ich mich dieser Form von außen nähern.

Kurz bevor ich mich auf die Reise begeben wollte, kamen die Lockdowns und mit ihnen starben meine Reisepläne. Was konnte ich stattdessen tun? In Indien wollte ich Menschen besuchen und sie zu ihrer Kultur in Auseinandersetzung mit dem Land, dem Boden befragen, um etwas über die Ökonomie der kleinen Landwirtschaften zu erfahren und die Verwurzelung in der dortigen Kultur zu untersuchen. Vielleicht war darin auch eine Portion Exotismus enthalten, das gebe ich unumwunden zu. Nun kam ich zu dem Naheliegenden, denn vielleicht wäre es gut, die Frage hier zu untersuchen, in Deutschland, anfangen, wo ich lebe, lokal denken. So entstand das Projekt »*FERMATE: A Landscape Play*«. Das »landscape play« habe ich von Gertrude Stein geliehen, die im Theater immer so schrecklich nervös wurde. Diese Nervosität, so glaubte sie, kam daher, dass Schauspieler*innen einen Text verkörperten, den sie bereits kannten, dem Publikum aber einen zeitlichen Verlauf vorspielten, der suggerierte, sie wüssten nicht, was sie täten. Das *als ob* des Schauspiels und die bürgerlichen Dramaturgien des europäischen Theaters Mitte des 20. Jahrhunderts quälten Stein derart, dass sie forderte, ein Theaterstück müsse sich entfalten, wie eine Landschaft, durch die man sich körperlich bewege. Gertrude Stein entwickelt in ihren *Plays* eine Ästhetik der Wiederholung, eine Dramaturgie der Fläche. So, wie sich Landschaft durch wiedererkennbare Merkmale im Durchschreiten entfaltet, sollte sich der Text um markierende Elemente

ausbreiten, wie eine Ebene um einen Berg, wie ein Fluss durch ein Tal, wie eine Hügelkette entlang einer geologischen Formation.

Steins Forderung nahm ich wörtlich und machte sie zur Methode meiner Wanderschaft. Ich ging los, um zu schauen, wie sich Landschaft als Theater entfalten würde, wenn ich sie durchliefe. Erst aber bereitete ich mich vor. Ich legte mir eine Kluft zu, in der ich laufen würde. Ich legte Orte fest, die meinen Weg orientieren würden. Startpunkt wurde das Dorf im Nordosten Brandenburgs, in dem ich seit Ende der 1990er Jahre meinen Zweitwohnsitz habe. Die erste große Etappe führte nach Dresden, wo ich arbeite, dann weiter nach Leipzig, wo ich mit der »FERMATE« zu einer Ausstellung an der *Galerie für Zeitgenössische Kunst* von Julia Schäfer (»appointment x«, 2021) eingeladen wurde. In diesem Jahr geht es nach langer, unfallbedingter Pause nun weiter durch den Südosten Deutschlands Richtung Donauwörth, in der Nähe ist mein Vater geboren, Richtung Norden durch die Rhön, wo meine Mutter geboren wurde, nach Kassel, an meinen Geburtsort. Weitere Wegmarken würde ich durch Gesprächspartner*innen am Weg, Orte, die ich besuchen will, und Hinweise von Bewohner*innen der Gegenden, durch die ich laufe, sukzessive festlegen. Ich kaufte mir einen ultraleichten Schlafsack und einen sehr gut tragbaren Rucksack, Wanderstöcke und Pfefferspray. Weiterhin entschied ich, auf Videoaufnahmen zu verzichten, einige Fotos machen zu wollen, Soundscapes unterwegs zu archivieren, Interviews zu machen und diese aufzuzeichnen und von jedem Ort, an dem ich übernachte, eine Erd- und eine Pflanzenprobe nach Hause zu schicken, das Archiv der »FERMATE«. Außerdem legte ich mir ein Heft zu, in das ich meine jeweiligen Gastgeber*innen bitten würde, Eintragungen zu machen. Das sind die Regeln dieses Spiels, dass ich mit vielen menschlichen und nicht-menschlichen Körpern von nun an spiele.

Gertrude Stein nannte ihre Stücke, die sie unter dem Zeichen einer Ästhetik der Landschaft gegen das Theater ihrer Zeit schrieb und die wenig mit klassischen Dramaturgien gemein haben, meist einfach nur kurz »A Play«. Woran sie vermutlich nicht gedacht hat, ist, dass Landschaft ebenso ein *als ob* beinhaltet, wie das Theater. Das ist das Erste, was mir auffällt, als ich unterwegs bin. Ich laufe durch den Nordosten Brandenburgs und ich bewege mich permanent in einer Kulturlandschaft. Es steckt bereits im Wort Land, das *geschaffen* ist, oder Land, das *schafft*. In diesem Fall schafft das Land eine Lebensgrundlage für Menschen in doppeltem Sinne. Als Ernährung faktisch und als Einkommen, das Ernährung ermöglicht, in einem erweiterten Sinne. Wald ist nicht einfach nur eine Gemeinschaft von Tieren, Pilzen und Pflanzen, sondern ist hier gleich mehrfach bewirtschaftet. Jäger*innen haben den Tierbestand im

Blick, füttern diesen an und jagen. Waldbesitzer*innen betreiben Forstwirtschaft, Bäume sind ihr Kapital, Holz der Markt. Ich durchwandere große Kiefernplantagen, dicht an dicht, düster, eintönig. Außerhalb des Waldes sieht es ähnlich aus. Unendlich ausgedehnt wirkende Felder, auf denen Mais steht oder bereits abgeerntete Weizenfelder, prägen das Bild. Mais wird hier, das lese ich auf Schildern am Feldrand, für die Energiegewinnung angebaut, er ist teils gentechnisch manipuliert und taugt nicht als Nahrung, auch nicht für Tiere. Außerdem passiere ich große verschlossene Betonhallen, aus denen es stinkt, auch von Ferne. Sie sind gut abgeriegelt und keine Schilder lassen erkennen, wer hier was macht. In der Nähe befindlichen Protestnoten in benachbarten Dörfern entnehme ich, dass die Hallen der Massentierhaltung dienen, die nicht so gern gesehen ist. Ein Nachbar aus meinem Dorf weist mich später auf den »Brandenburgviewer«, eine Website, hin. Dort lässt sich einsehen, welche Eigentumsverhältnisse unter den einheitlich wirkenden Flächen liegen. Beim Reinzoomen in den Brandenburgviewer wundere ich mich über die kleinen Flurstücke, die unter großen, scheinbar einheitlich bewirtschafteten Flächen, zutage treten. Beim Durchwandern schienen Flächen unendlich, im Blick auf die Flurkarten erweist sich das Land als Kaleidoskop aus tausenden einzelnen, zum Teil ziemlich kleinen, Flächen. Wem gehört das und warum sind diese Flächen so klein? Wie kam es zu dieser Aufteilung? Welche Interessen verbergen sich dahinter? Wie wirken sich diese Eigentumsverhältnisse auf die mehr als menschliche Öffentlichkeit aus, die dieses Land zuallererst besiedelte?

Mit diesen Fragen im Gepäck hatte sich meine Perspektive komplett verändert. Nun ging es nicht mehr um die Steinsche Perspektive, die ein Subjekt eine Erfahrung machen lässt. Es ging nicht mehr nur um den Boden und das Saatgut. Es ging vielmehr um mich als Performerin mit einem menschlichen Körper, die etwas für – ja, was, Gruppen, Kollektive, Gemeinschaften? – aus nicht menschlichen Körpern aufführt. Die sich warnenden Tiere am Eingang des Waldes – nur der kleine, für meine Ohren hörbare, Teil eines Geflechtes, das vor allem unterirdisch, unsichtbar und für mich unhörbar miteinander kommuniziert, sich informiert über meine Anwesenheit. Ein Geflecht, das informiert ist durch die Anwesenheit von Menschen, die Teil dessen sind, ohne es wahrzunehmen. Meine Perspektive wandelte sich also und richtete sich

neugierig auf diese Öffentlichkeit aus mehr als menschlichen Körpern[3]. Unmittelbar wahrnehmbar war mir geworden, dass diese Öffentlichkeit nicht nur durch menschliche Körper und Technologien strukturiert wurde, sondern umgekehrt vor allem uns, bzw. zunächst einmal mich, beobachtete. Wandernd fühlte ich mich beobachtet. Ich dachte an Hitchcock, an »Die Vögel«, an Jean-Paul Sartre (1991), das Kapitel »Der Blick« aus »Das Sein und das Nichts«, daran, wie ich mich im Blick befinde, aus der Perspektive Sartres in der Logik eines moralischen Gesetzes, das mich als Subjekt prägt. Sartre hatte aber eben nicht den Wald als Personen, die mich wahrnehmen können, wie ich den Wald und Bäume wahrnehme, im Blick. Genau das aber wurde zu meiner Erfahrung. Ich werde von nicht, oder von mehr als menschlichen Personen wahrgenommen. Das Landscape Play ist nicht außen, ich bin Performerin in diesem Play. Landschaftstheater nenne ich nun das, was wir als Spiel zwischen menschlichen und mehr als menschlichen Körpern spielen, um auf diese Weise eine sichtbare Welt zu erzeugen.

## 3. campus

Wenn ich gehe, auf dem *campus*, durch das landwirtschaftliche Feld, das dieser Begriff erst einmal historisch evoziert, dann denke ich mich in der Regel selbst als Passantin. Ich durchquere ein Gebiet, das mir fremd bleibt. Ich kenne seine Sprache nicht. Zwar höre ich die Vögel, zwar spüre ich die Anwesenheit eines unbeweglich scheinenden Gebirges, ruhende Zeitlichkeit für die Wahrnehmung meines Menschenkörpers, zwar genieße ich die Luft auf der Haut und den Geruch des Weizens im Hochsommer, die klirrende Kälte im Winter, Eis in meinen Haaren, aber ich bleibe Gast, bleibe eine Fremde. Denn kurz nur verweile ich draußen und erlebe das, was wir Natur nennen, rasch führt mein Weg mich zurück in die Stadt oder das Dorf, in Ansiedlungen von Menschen, wo ich lebe. Als natürlich bezeichnen wir das, was geboren ist, wenigstens etymologisch gibt es da in der deutschen Sprache eine Verbindung. Als Natur gilt das, was nicht hergestellt wurde, das, was unverfälscht gewachsen ist. In diesem Sinne ist seit dem 9. Jahrhundert Natur »die Landschaft mit Tier- und Pflanzenwelt« (Kluge 2002), wie es das Etymologische Wörterbuch beschreibt. Na-

3 Ich verdanke diese Formulierung dem Philosophen Bayo Akomolafe (2017), der sich in seiner Terminologie auf Karen Barad, Lynn Margulis, Donna Haraway und andere bezieht.

tur nennen wir das Gewordene, Gewachsene. Augenfällig ist die Kappung einer Verbindung zwischen Natur und Tun, zwischen einer gezielten Handlung und dem, was wir Natur zu nennen uns angewöhnt haben. Darin liegt die Annahme, Natur habe kein Bewusstsein und treffe keine Entscheidungen. Als Landschaft mit Tier- und Pflanzenwelt beschreibt aber Natur auch uns Menschen als Tiere mit. Auch wenn der hervorbringenden Kraft der Natur die planende Kraft der menschlichen Handlungsmacht gegenüberzustehen scheint. Wenn Menschen aber Teil von Natur sind, sind auch die Dinge, die Menschen hervorbringen, Teil von Natur. Also auch die Industrielandschaften neoliberaler Agrikultur. Wenn Menschen Teil von Erde und damit Teil von Natur sind, hat dann die Erde nicht zuletzt doch auch Plastik hervorgebracht, dieses Derivat der Pflanzen durch zeitliche Kompression in Form von Öl usw.? Kultur wäre dann möglicherweise als Oberbegriff von Natur neu zu denken. Auch umgekehrt ist dies beschreibbar, Kultur als Produkt von Natur denkbar. Beide Versuche kranken letztlich daran, dass sie die Dichotomie bewahren, an deren Durchkreuzung mir hier gelegen ist. Das binäre Denken in den gegenüberstehenden Topologien von Kultur und Natur reicht nicht aus, um die komplexen Vorgänge von planetarischer Performance, die Welt hervorbringen, so zu beschreiben, dass die darin liegende Handlungsmacht auch für menschliche Körper begreifbar wird. In ihrer Beschreibung entsteht Natur und entsteht Landschaft als Kulturprodukt. Indem wir über Natur distanzierend sprechen, stellen wir sie als anzueignendes und als zu veräußerndes Gut gleichermaßen her. Auf dem *campus*, *in campo*, finden aber ganz andere Prozesse statt, die Leben hervorbringen und für die uns Begriffe gerade fehlen. Mit der Agrikultur ist zudem der Herkunftsbegriff der Kultur im Allgemeinen bezeichnet, die zunächst einmal die Landwirtschaft benannte und dann, in der deutschen Sprache erst im Verlaufe des 18. Jahrhunderts, im übertragenen Sinne Verwendung fand. Zutiefst verflochten also ist dann doch das Tun, neben dem Wachsen, das Wachsen und das Geschehen lassen, gerade im Bereich der Landschaft.

Ebenso wie Natur als Begriff oszilliert auch der Begriff der Landschaft bis heute in den Facetten seiner historischen Entwicklung. Vor allem aber legt die Etymologie eine Verbindung zur Malerei, mindestens zur Ästhetik, nahe, denn eine Landschaft ist dort eine durch bestimmte geografische Gegebenheiten wahrnehmbare Einheit. So sprechen wir von einer Mittelgebirgslandschaft ebenso wie von der Landschaft des Oderbruchs als spezifischen, auch ästhetisch eindeutig klassifizierbaren, Gegenden. Diese Bildlichkeit der Landschaft hat insbesondere die europäische Malerei des 17. Jahrhunderts beschäftigt.

Die Kunsthistorikerin Karin Leonhard hat diesem Thema ein ganzes Buch gewidmet, in dem sie ihre folgende These ausführlich entfaltet:

> »Verstehen wir für einen Moment das Bild nicht als Spiegel und Fenster, sondern als Feld, auf dem Naturformen durch *ars* und *techne* kultiviert werden. In ein solches Feld kann sowohl etwas hineingelegt wie herausgeholt werden. Stellen wir uns weiterhin vor, der Maler bewirtschaftet ein solches Feld, indem er den Boden und darin hineingelegten Samen zur Blüte und Frucht bringt wie ein Gärtner, Bauer oder Feldarbeiter. Es gibt genügend Gründe, ihn in dieser Verwandtschaft zu sehen, denn ›wir säen die Feldfrüchte, pflanzen die Bäume; wir bringen durch Wasserleitungen den Landflächen Fruchtbarkeit; wir dämmen die Flüsse ab, lenken sie, ändern ihren Lauf, mit einem Worte: Mit unseren Händen versuchen wir in der Allnatur eine zweite Natur zu schaffen‹, schreibt Cicero, der bereits das kultivierte Land als menschliche Schöpfung – als Kreation – versteht.« (Leonhard 2013: 3f., Herv. i.O.)

Im Barock war es gängige Praxis, von Bildern als *Picturas Acker* zu sprechen, den es zu kultivieren gelte, wie das Feld auf dem Land, den *campus*. Ein, wie Leonhard zeigen kann, ebenfalls gebräuchlicher Begriff für den Bildgrund, der zunächst auch zu bearbeiten ist, bevor Farben wie Samen in eine Erdfurche gelegt werden können (vgl. ebd.). Untergründig und unsichtbar entsteht aus dem, was der Sommer übriglässt und was Herbst und Winter überdauert, neues Leben. Reich ist das Verbarium der Fruchtbarkeitsmetaphern eben nicht nur der Gestaltung von Landschaften, sondern auch des Bildfeldes, das Erdhöhle, Uterus und Samenkapsel in einem evoziert. Im Hintergrund dieser Neudefintion des Bildes als Acker, der ständig transformiert werden kann, steht Leonhard zufolge die Abkehr von der statischen Naturvorstellung des Aristoteles hin zu einer aus naturwissenschaftlicher Forschung genommener Konzeption einer sich permanent wandelnden Natur.

Diese Neukonzeption der Natur steht nicht unabhängig da, sondern ist Teil des Projektes der von Europa ausgehenden Kolonisation ferner Länder mit dem Ziel des Plantagenbaus, der wirtschaftlichen Expansion und der Ausbeutung von Menschen und (Menschen als) Natur an diesen Orten. Zeitgleich mit der Entwicklung des Sklavenhandels entwickelte sich in den Niederlanden ein goldenes Zeitalter der Malerei, das der wirtschaftlichen Vormachtstellung des Landes in Europa entsprach. An die Metapher vom Bild als Fenster, durch das der Betrachter in eine neue Welt treten könnte, schließt so das Bild als Boden an, den es zu beackern gilt, wie die Felder und das Land, das die Siedler

ihren vorherigen Pfleger*innen einfach geklaut haben. Die Entstehung dieser Bildfelder gründet in der Expansionslust des Frühkapitalismus und atmet den Geist der neu entstehenden europäischen Öffentlichkeit, die sich erst in Abgrenzung zu den neuen Kolonien zu entfalten beginnt. Mit der Entstehung der europäischen Öffentlichkeit bleibt unentwirrbar verbunden die Negierung und der Ausschluss all dessen, was diese Öffentlichkeit ermöglichte. Wie Nikita Dhawan (2021) kritisch in Richtung Jürgen Habermas anmerkte: Wer pflückte denn den Tabak und verarbeitete ihn, damit er in Kaffeehäusern geraucht werden konnte? Wer pflückte den Kaffee, röstete ihn und wer brachte ihn an den Tisch? Sind diese Menschen Teil von Öffentlichkeit? Oder reproduziert nicht vielmehr Habermas in seiner Theorie der Öffentlichkeit die Ungleichheiten der deutschen bürgerlichen Gesellschaft und universalisiert sie? Die Schieflage von Öffentlichkeit geht aber noch weiter, denn öffentlich sind auch Pflanzen und Wälder, sind auch Pilze, Tiere und andere mehr als menschliche Personen. Der Ausschluss vom Status einer Person mit dem Ziel, die so Ausgeschlossenen von Rechten zu entbinden und aus der Sichtbarkeit zu bringen, betrifft eben nicht nur Menschen. Weitreichende Folgen hat die Negation der mehr als menschlichen Öffentlichkeit, die erst ermöglicht, was wir später Produktion und noch später Kulturproduktion nennen.

Beim Wandern durch Landschaften mit der »FERMATE«, die inzwischen eine Zunft geworden ist, ein Handwerk, das ich erfindend erlerne, wurde mir vor allem dies bewusst. Menschliche Körper konspirieren unablässig mit anderen Körpern, mit Bäumen, mit Pilzen, mit Bakterien. Ohne Bäume keine Luft und damit auch keine Luft zum Atmen für mich und für dich. Die Ausklammerung der mehr als menschlichen *agencies* aus der kapitalistischen ökonomischen Gleichung entspricht dem, was Silvia Federici (2017) über den Diebstahl des Gemeingutes als von Karl Marx so bezeichnete »primäre Akkumulation« (Federici 2017: 82ff.) sagt. Dieser Diebstahl produzierte Widerstand und die in diesem Kontext Widerständigen wurden später nicht selten als Hexen verbrannt. Auch der kapitalistische Diebstahl sogenannter *Ressourcen* bleibt nicht ohne Folgen. Nicht umsonst beschäftigt sich inzwischen sogar die Europäische Kommission mit der Frage nach dem nicht berechneten Mehrwert, den die sogenannte Natur Jahr für Jahr produziert. Nicht umsonst kämpft zum Beispiel *Client Earth* für die Anerkennung von Personenrechten für Flüsse oder einzelne Landschaften, um sie mit Grundrechten auszustatten, die ihnen sonst verwehrt bleiben.

In Bezug auf das Landschaftstheater bedeutet dies, die Blickachse umzukehren und weniger auf Menschen und mehr auf die Körper zu schauen, mit

denen wir verflochten sind, über Atem, über Ernährung. Ein gigantischer Organismus, ein Metabolismus, dessen Teil wir sind. Wir müssen ins Unterholz, dahin, wo im Unsichtbaren das hervorgebracht wird, was bislang aus der ökonomischen Gleichung ausgeschlossen war. Wir müssen auf den Grund der Bilder gehen, die diese Kultur hervorbringt und sie durchkreuzen, wie die Mänaden, die Dionysos opferten, um aus seinen Körperteilen neue Fruchtbarkeit zu generieren. Am Grund der Bilder von Landschaft, auch und gerade des Barock, liegt die Trennung von Mensch und Natur, eine Trennung, die einhergeht mit der Zu- oder Aberkennung von Personenstatus. Vielleicht lässt sich aus der fast schon magisch zu nennenden Praxis des Barock lernen, wie ein Bild als Acker für neues Leben behandelt werden könnte? Oder umgekehrt: Wie wir Landschaft als Bild dessen betrachten könnten, das wir so mit hervorbringen, dass es der Verflechtung aller Organismen, auch der unsrigen, als Verpflichtung gerecht würde? Welche Bilder müssten wir dann malen, die eine neue Ökonomie als Horizont des Landschaftstheaters denkbar machten? Wie wäre diese Praxis zu entwickeln?

## 4. Das Opfer des Theaters

Die Bakchen, wie sie in der eingangs zitierten Nachdichtung nach Euripides beschrieben werden, hat es so vermutlich nicht gegeben. Euripides, der auch nichts anderes getan hat, als etwas nachzuerzählen, dessen Zeuge er mitnichten hat gewesen sein können, beschreibt ihr Verhalten so, wie Beschreibungen schamanischer Praktiken und Rituale von Trance klingen. Die Beschreibung des Tanzes, des Trommelns und auch der Tracht erinnern an Berichte von Ritualen unter Einfluss von psychoaktiven Pflanzen oder Pilzen. Was wäre, wenn die Tragödien das letzte Zeugnis einer verloren gegangenen Kultur wären, die vor dem Beginn der Geschichte der Menschheit, die sich so erst in dieser Zeit formiert, menschliche und tierische Körper, Pflanzen und Pilze als ebenbürtige Teile einer Kosmologie erzählt hätten, die sich an Sonne und Mond ausrichtete und durchaus ein Wissen vom großen Ganzen des Universums zu erzählen wusste? Was wäre, wenn die despotische Entscheidung, Theater als Festspielspektakel an die Stelle des Rituals zu stellen, ein erster Schritt zur Entkopplung von Mensch und Natur im Dienste der Erfindung der Menschheit als hervorzuhebender Spezies gewesen wäre? Was wäre, wenn das Patriarchat die objektivierte Landschaft aus Gründen der ökonomischen Ausbeutung an die Stelle

der ritualisierten Verbindung zwischen den Organismen bevorzugt hätte? Wie ließe sich dann die Geschichte des Theaters neu nacherzählen?

Aus der Legende des Pentheus, der in der Schlacht fiel, macht die Dramaturgie des Euripides die Tragödie einer ihren Sohn mordenden Mänade. Überdeutlich und in krasser Plastizität wird an diesem Beispiel geschildert, wie gefährlich der Kult des Dionysos ist. Handlungsmacht wird unter dem Einfluss der Gottheit, der Pflanzen, der Ekstase und des Weins als fehlgeleitet dargestellt. Dies wird erzählt auf dem Theater, an dem Ort, an dem Dionysos gefeiert wird, nun aber nicht mit rasenden Mänaden, sondern unter den Männern der polis. Die Raserei und die Lust an Zerstörung im Dienst der Ermöglichung von neuem Leben wird nicht mehr real zelebriert, sondern inszeniert, aus der Distanz gezeigt. An die Stelle der nomadisierenden Bakchen tritt der organisierte Agon, treten zahlreiche Männer, die in der einen oder anderen Form an den großen Dionysien, die ein Staatskult waren, beteiligt wurden. Vom Webstuhl werden die Frauen nun nicht mehr getrieben durch Dionysos, sie bleiben der Organisation der Festspiele fern. Das Vehikel dieser Veränderung ist die große Medienrevolution der Antike, die Erfindung der Vokalschrift. Von dieser wird angenommen, dass sie erfunden wurde und sich nicht organisch entwickelt hat. Mit der reduzierten Anzahl an Zeichen in der Vokalschrift wurde diese leicht erlernbar. Die Zugänglichkeit der Schrift machte diese bald unersetzlich. Archive wurden gegründet und die großen Dionysien mit Wettbewerben von zuvor niedergeschriebenen Theaterstücken ins Leben gerufen. Vor der Vokalschrift ist nicht viel schriftlich bezeugt über die Kulturen der griechischen Antike. Vor der Archaik gibt es Hochkulturen und mit ihrem Untergang geht auch das Wissen verloren, das sie zusammenhielt. Auch in Zeiten der Schrift bleibt vieles verborgen, oft mit Absicht. So wissen wir zwar viel über die Dionysien, ist der gesamte Ablauf der Mysterien von Eleusis, an denen Tausende jedes Jahr zu Ehren der Demeter teilnahmen, indes geheim. Wohl aber gibt es Vermutungen und Zeichen, die gedeutet werden. Wer in Eleusis initiiert war, berichtete von Erfahrungen, die Erleuchtungscharakter hatten. Diese Erleuchtung ist, so glauben viele, Spuren von Mutterkorn im Kykeion zu verdanken. Mutterkorn ist ein Pilz, der auf Roggen, Weizen und Gerste gedeiht und Gerste war in dieser Zeit und Gegend sehr verbreitet. Albert Hoffmann hat in seinen Studien zu LSD, dem künstlich hergestellten Äquivalent zu Mutterkorn, auch von einfachen Zusätzen zu dem Trank gesprochen, die solche Wirkung ebenfalls hätten hervorrufen können. Bis heute kommt Mutterkorn in der intensiven Landwirtschaft auch hierzulande vor und ist aufgrund der Folgen seiner Einnahme gefürchtet. Denn Mutterkorn hat nicht nur halluzi-

nogene Wirkung, sondern führt auch zum im Mittelalter so genannten Antoniusfeuer, bei dem Gliedmaßen und Organe nicht mehr gut genug durchblutet sind. Die harmlosere Folge war der Veitstanz, eine Form der Raserei, die in der Beschreibung den rasenden Mänaden nicht unähnlich ist. Mit der Verbreitung der Landwirtschaft im ausgehenden Mittelalter entstanden vermehrt Legenden vom Korngeist oder der Kornmutter, wie Mutterkorn auch genannt wurde.

Die Zeit der Entstehung des Theaters war aber vor allem eine Zeit der Kriege und der Landnahme. Die großen Dionysien, die alljährlich im Frühjahr stattfanden, wurden zunächst von Perseus dem Tyrannen begründet und dann in der athenischen Demokratie weitergepflegt. Die Heroisierung der Kriegstoten war anerkannter Teil der Festspiele, zu denen nicht nur die berühmten Wettkämpfe der Tragödien, Satyrspiele und Komödien gehörten, sondern traditionell auch ein rituelles Opfer. Als Preis der Wettkämpfe wurde ebenfalls ein Bock ausgerufen, so erzählt es auch Walter Burkert (1990), dessen altphilologische Expertise die Tragödie als Gesang anlässlich eines Bockopfers erklärt. Was mit diesem Gesang verbunden ist, ist eine Einbindung in eine Logik des Opfers, die sich erklärt aus der agrarischen Kultur, die sich in dieser Zeit in Griechenland in einem fundamentalen Umwälzungsprozess befindet. Das verbindet diese Zeit mit der unseren und mit dem ausgehenden Mittelalter in Europa. Historisch ist Dionysos als Gott des Theaters und des Wahnsinns, ich würde sagen der religiösen und rituellen Ekstase, eben auch derjenige, dem nachgesagt wird, dass er als erstes einen Ochsen vor einen Pflug gespannt habe.

Am Anfang war das griechische Projekt vom Theater vielleicht vor allem dies: der Versuch, die herumvagabundierende Schar der Mänaden, wie sie in Euripides »Bakchen« beschrieben ist, zu binden. Das nomadisierende Ritual, dessen Züge in eben diesem Text vor allem den Beschreibungen schamanistischer Praktiken von Trance gleichen, zu politisieren, heißt, es verweltlichen. Der Säkularisierungsprozess verlief ganz sicher nicht ohne Widerstand, aber wie jede Geschichte, die nicht niedergeschrieben ist, trägt sie märchenhafte Züge. Was also wäre, wenn das Theater zu Beginn seiner europäischen Erzählung ein Landschaftstheater gewesen wäre, gerade weil es die Landschaft als Natur ins Bild setzte, die den Menschen, die sich nun als solche begriffen, den Göttern entfremdet und mit eigenen Narrativen begabt, umrahmt, umgibt und eben nicht durchzieht? Was wäre, wenn dieses Landschaftstheater das Projekt der Aufklärung, der Distanzierung und der Entfernung alles nicht vom Menschen Gemachten, nachgerade vorweggenommen hätte? Was

bedeutete das für den Versuch, Landschaftstheater heute als eine Kunstform der Verflechtung neu zu denken? Wäre damit verbunden, das aufklärerische und politische Theater der Gegenwart als Teil des Projektes des Ausschlusses alles nicht vom Menschen Gemachten von der Schaubühne zu verstehen?

Ich lese die Beschreibungen Euripides' als ein nachträglich angefertigtes Dokument, das die Verabschiedung eines Pflanzenkultes, einer animistischen Kultur, die vermutlich mit einer uns fremden Vorstellung von Gender umging, in drastischer Bildlichkeit erzählt. Ich lege die uns überlieferten Erzählungen aus der griechischen Antike so aus, dass sie von einem Bruch erzählen, der mit der Entstehung der Landwirtschaft und der Ausbreitung von Theater und Demokratie heutige Gesellschaftsformen und Produktionsweisen vorbereitete. Ich lese das Theater der griechischen Antike als ein Landschaftstheater, das noch Spuren des Kulturbruches trägt, diese aber zunehmend in den Tragödien verwischt. Ich lese die Transformation der ländlichen Dionysien hin zu den großen Festspielen Athens als Opfer des Theaters mit dem einzigen Ziel, alles nicht vom Menschen Gemachte unsichtbar und die Erzählung vom Menschen zum zentralen Topos zu machen. Aus meiner Perspektive nimmt so betrachtet die griechische Antike bereits als Ursprung strukturell vorweg, was später in Aufklärung und Industrialisierung in Europa manifest wurde und mit der Kolonisation über die ganze Welt verbreitet wurde. Die griechische Geschichte der großen Kolonisation, der Kriege, der Etablierung des Patriarchats ist eingeschrieben in die Spielstätten auch der heutigen Zeit. Theater, damals schon eingebunden als Staatskult, bleibt heute als Staatskunst in Deutschland der gegenwärtig herrschenden Ökonomie verpflichtet. Aber Theater kann immer auch als Begegnungsort und Schauraum neu erfunden werden. Es kann als Bildermaschine auch dafür eingesetzt werden, andere Bilder zu imaginieren, die das herrschende Dispositiv ersetzen. Als Landscape Play kann Theater aus den bestehenden Häusern austreten und als Landschaft wirksam werden. Es kann die Fokussierung auf Geschichten von Menschen zugunsten von Erzählungen von Verflechtungen hinter sich lassen. Vor allem aber kann es erneut ein Opfer bringen und das Ritual wiederbeleben.

## 5. Sottobosco: Das große Welttheater

Auf der Suche nach Verbindungen zwischen Landschaft und Theater, zwischen Welt und Bild, der Bühne und den Brettern, die die Welt bedeuten, bin ich in den Wald geraten. Hier habe ich mich in einer Performance wiedergefunden,

die ganz und gar nicht die Züge des großen Welttheaters, wie der Barock es sich vorstellte, trug. Denn ich begegnete Spuren eines Denkens von Wäldern, von ganzen Landschaften, denen Gruben als Traumata zugefügt wurden, die mit Wasser gefüllt wurden. Ich begegnete Windrädern und Autobahnen, Weizenfeldern, Wildschweinen und vielen, vielen Krähen. Unter den Wipfeln der Sichtbarkeit, im Gehölz verborgener Pfade, schlug mir die offensichtliche Anwesenheit dieser Verbindungen entgegen, von denen wir Teil sind. *Was wir sehen, blickt uns an*, wie Georges Didi-Huberman (1999) schrieb. Wenn im Barock »all the world's a stage« zelebriert wurde, dann galt das als Bühne für Menschen, die sich mit Menschen austauschten. Alles andere wurde zum Hintergrund, zum untergründigen Tun im Verborgenen. Die im Dunkeln sieht man nicht, aber man sieht oft auch nicht das, was offen zutage liegt, wie eben diese mehr als menschliche Öffentlichkeit, auf die ich erst auf Wanderschaft ohne menschliche Begleitung aufmerksam wurde. Der Anthropologe Eduardo Kohn hat aufgeschrieben, wie Wälder denken (vgl. Kohn 2013). Oder besser, Kohn hat seine Sicht darauf notiert, wie Indigene in Südamerika von denkenden Wäldern sprechen, von einem kollektiven Körper, dem auch sie als menschliche Körper angehören. Daraus resultiert eine Ökonomie, die der extraktivistischen entgegengesetzt ist: Ich kann nicht endlos ernten von einem Wald, dessen Teil ich bin, der meine Lebensgrundlage ist. Ebenso beschreibt die Biologin Robin Wall Kimmerer »honorable harvesting«: Ich stelle mich einer Pflanze, die ich ernten möchte, vor, sage, warum ich etwas ernten möchte und nehme nur so viel, wie ich wirklich brauche, an einem Ort, an dem viel von dieser Pflanze wächst (vgl. Kimmerer 2021: 204ff.). Menschen sind historisch, sie kommen und sie vergehen, individuell, als Idee und als Spezies und darum geht es im Unterholz des großen Welttheaters eben auch. Dieses Theater als Landschaftstheater zu denken, bedeutet, sich zu verabschieden von einer Zentrierung auf menschliche Körper und Geschichten nur von Menschen, im Tonus einer Vorstellung von Verwandtschaft, die mich als abhängig von Bakterien und Pilzen sieht, die meinen Ernährungsplan ebenso beeinflussen, wie meine Laune, zu erzählen. Robin Wall Kimmerer schreibt über ihre indigene Sprache der Potawatomi und den Reichtum einer darin enthaltenen Kosmologie, die nicht gendert, sondern sprachlich zwischen belebt und unbelebt unterscheidet. Alles, was belebt ist, kann auch in einem Verb ausgedrückt werden. Auch eine Bucht ist aus der Perspektive der Potawatomi belebt, oder ein Tag, und beides kann genauso in Verbform benutzt werden, wie das Land und das Leben selbst. Das ist radikal, das kann ich als deutsche Muttersprachlerin kaum denken.

*Abb. 1: Sottobosco – Performerin im Feld.*





70 % der Potawotomi Sprache besteht aus Verben, die englische Sprache gerade mal zu 30 %, wie Kimmerer darlegt (vgl. ebd.: 62ff.). Das ändert einfach alles, nicht nur das Leben, auch die von Menschen als unbelebt wahrgenommene, als unveränderliche Natur imaginierte Welt. Wir wissen inzwischen ein wenig von Bioakustik und einer Sprache der Pflanzen, die nicht nur, aber auch durch Mykorrhiza miteinander und mit Pilzen kommunizieren. Wir wissen, dass Bäume sich um ihren Nachwuchs kümmern. Es ist inzwischen überdeutlich, dass auch Tiere Gefühle haben und dass wir Menschen des Westens eine Jahrhunderte alte Tradition der willkürlichen Ignoranz gegenüber diesen Ausdrucksweisen und Kommunikationsformen ablegen müssen. Pilze können dabei die großen Lehrmeister sein. Denn sie sind diejenigen, die Altes zersetzen und zugleich dazu in der Lage sind, alles mit allem zu verbinden. Als große Transformator*innen am Grund des Landschaftstheaters könnten sie vom Unterholz und seiner Verstoffwechslung aus dazu inspirieren, das große Welttheater als Landschaftsbild neu zu konzipieren, das als kollektive Arbeit in den Blick rückt. Von da aus wäre die Praxis einer Welt imaginierbar, die Geschichten zwischen menschlichen und mehr als menschlichen Körpern ebenso spannend findet, wie die Generation neuer Lebewesen, die zukünftig zwischen diesen Körpern entstehen könnten. Im Unterholz findet sich neues Leben. Aber zuerst muss das Alte zersetzt werden. Pilze kompostieren im Unterholz und

daran können wir uns orientieren, sie sind die Pharmazie des neuen Bildes einer Welt im Werden.

## Quellen

Akomolafe, Bayo (2017): These Wilds Beyond Our Fences. Letters to My Daughter on Humanity's Search for Home, Berkeley: North Atlantic Books.
Burkert, Walter (1990): Wilde Ursprünge. Opferritual und Mythos bei den Griechen, Berlin: Wagenbach.
Dhawan, Nikita (2021): The Tragedy of Decolonization. Keynote Lecture. URL: https://www.youtube.com/watch?v=uC0lph6_l2M (29.01.2023).
Didi-Huberman, Georges (1999): Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapschologie des Bildes. München: Fink.
Euripides (1966): Werke in drei Bänden, Berlin und Weimar: Aufbau.
Federici, Silvia (2017): Caliban und die Hexe. Frauen, der Körper und die ursprüngliche Akkumulation, Wien, Berlin: mandelbaum.
Girshausen, Theo (1999): Ursprungszeiten des Theaters. Das Theater der Antike, Berlin: Vorwerk 8.
Haß, Ulrike (2020): Kraftfeld Chor. Aischylos, Sophikles, Kleist, Beckett, Jelinek, Berlin: Theater der Zeit.
Heinrich, Klaus (1986): anthropomorphe. Zum Problem des Anthropomorphismus in der Religionsphilosophie, Frankfurt a.M.: Stroemfeld/Roter Stern.
Kimmerer, Robin W. (2021): Geflochtenes Süßgras. Die Weisheit der Pflanzen, Berlin: Hanser.
Kluge, Friedrich (2002): Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, München: Walter de Gruyter.
Kohn, Eduardo (2013): How Forests Think. Toward an Anthropology beyond the Human, Berkeley: University of California Press.
Leonhard, Karin (2013): Bildfelder: Stilleben und Naturstücke des 17. Jahrhunderts, Berlin: Akademie Verlag.
Platon (1991): Der Staat, München: dtv.
Platon (1994): Sämtliche Werke Bd. 4, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
Sartre, Jean-Paul (1991): Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
Shiva, Vandana (2019): Eine andere Welt ist möglich. Aufforderung zum zivilen Ungehorsam, München: oekom.

# Landschaft und Bildung

*Johannes Bilstein*

## 1. Innen und außen

Aus bildungstheoretischer Perspektive steht die Frage im Vordergrund, wie Kinder in ihre Welt kommen, wie aus handlungsunfähigen Neugeborenen selbstbewusst handelnde Erwachsene werden, die es irgendwie schaffen, sich in der Welt um sie herum zu bewegen und dabei zugleich eine eigene Welt aufzubauen. Vor diesem Fragehintergrund erscheint die Kategorie *Landschaft* von besonderem Interesse. Sie erlaubt es nämlich, hin und her zu springen zwischen dem Innersten der Subjekte einerseits und der gestalteten, geformten Welt draußen andererseits, die von diesen Subjekten wahrgenommen und gestaltet wird (vgl. Bilstein 2018). Der Blick auf *Landschaft* richtet sich hier auf die Verschränkung von Ich und Welt, auf das Zusammenspiel, das uns ausmacht.

Mit dem Thema *Landschaft und Bildung* ist also das Verhältnis von innen und außen thematisiert. Landschaft, das ist in der Regel ein räumliches Arrangement, dem man sich gegenübersieht, in das hinein man sich bewegt – oder auch nicht. Jedenfalls ist Landschaft das dem Subjekt zunächst einmal Äußerliche.

Geht man wiederum auf die Begriffsgeschichte von *Bildung* zurück, dann ist damit – erstens – ein Rückgriff auf die antike Bildhauer-Metapher angesprochen: Ich bilde mich selbst wie ein Bildhauer, der an seiner eigenen Figur arbeitet. Zweitens rekurriert *Bildung* bis heute auf die naturalen Grundlagen unserer Subjekt-Werdung. Wir bilden uns, weil wir gar nicht anders können, wir haben – so Blumenberg im 18. Jahrhundert – einen *Bildungstrieb* in uns: So wie die Stiefmütterchen im Garten, die können auch gar nicht anders als sich so auszubilden, wie das nun mal für Stiefmütterchen vorgesehen ist. Und schließlich, drittens, spielt *Bildung* immer auch auf das Verhältnis zur Welt an.

*Bildung* gibt es nicht für einen oder eine alleine, sondern immer im Austausch mit den Anderen und dem Anderen (vgl. Bilstein 2004).

Und dieser Austausch ist reflektiert: Wir merken und wissen und verhandeln darüber, dass wir mit den Anderen verbunden sind: Wir freuen uns darüber, wir hadern damit, wir bilden Theorien darüber – auf jeden Fall gibt es immer eine Art ästhetischer Abständigkeit zu dem, was mit uns passiert. Bei Wilhelm von Humboldt heißt das dann »Freieste Wechselwirkung von Ich und Welt« (Humboldt 1960: 235–236).

Wir haben in der Geschichte der pädagogischen Theoriebildung darüber immer wieder mit unterschiedlichen Akzenten diskutiert: Manchmal wird der Schwerpunkt dann eher auf die Außen-Einflüsse gelegt, dann sprechen wir von *Sozialisation* oder *Enkulturation*. Und manchmal richtet sich der Fokus eher auf die inneren Leistungen des Subjekts: auf die Strukturierungs-Anstrengungen, auf die Abgrenzungen, auf die Integrationsleistungen, die zu erbringen sind, damit man in der Welt leben und bestehen kann.

Für Humboldt kommt es dabei aber auf das Gleichgewicht an, auf die *freieste Wechselwirkung* eben. Er greift dabei auf eine Metapher zurück, die ihm wichtig ist: die Metapher des *Wiedertönens.* Er beschreibt – übrigens auf der Grundlage der Beobachtung seiner eigenen Kinder – die Entwicklung des Kindes und besonders die Rolle der Sprache dabei. Und der entscheidende Moment beim Spracherwerb ist für ihn die Freude und die Lust, wenn – so wörtlich – »das selbstgebildete Wort aus fremdem Munde wiedertönt« (Humboldt 1907: 55–56). Das selbstgebildete Wort – beim kleinen Kind kann das ein einfacher Laut sein – wird vom fremden Munde – z.B. des Vaters oder der Mutter – wiederholt, tönt dem Kinde also zurück und spiegelt ihm sozusagen sein Eigenes im Fremden. Das ist für Humboldt der Beginn von Sozialität und zugleich auch der Beginn von Subjektivität. Das Echo der Anderen, das dem Kinde entgegentritt, macht es zum Menschen. Humboldt, der umfassend Gebildete, spielt hier auf den griechischen Begriff *Kat-echein, wiederklingen* an. Auch der christliche Katechismus funktioniert ja genau darüber, über das Wiederholen, das Wieder-Tönen von Gelerntem: dass man etwas dogmatisch Feststehendes genau lernt und dann reproduziert. Dieses *Wiedertönen* steht für Humboldt im Zentrum des Austausch-Verhältnisses zwischen Ich und Welt. Wie bei Glocken, bei denen die eine mit-schwingt, wenn die andere angeschlagen wird (vgl. Bilstein 2010).

Auf jeden Fall ist *Bildung* gemeint als begrifflicher Versuch, ein Austausch-Verhältnis zwischen Ich und Welt zu benennen, in dem die Einflüsse in beide Richtungen gehen: vom Ich zur Welt und von der Welt zum Ich.

Und Landschaft? Hier wird im Folgenden vor allem Eines interessieren: wie man sich ein Widertönen zwischen Landschaft und Subjekt vorstellen kann und welche Rolle der ästhetischen Strukturierung dabei zukommen mag.

Vom Wort her haben wir es bei *Landschaft* mit einem Kollektiv-Singular zu tun, der auf jeden Fall eines meint: ein übersummatives Phänomen. Sie besteht aus einzelnen Elementen – Wiesen und Wälder, Seen und Flüsse, Berge und Felder etc., die aber erst in ihrem Zusammenklingen ein ästhetisches Ganzes ergeben. Wenn ich also eine Landschaft wahrnehmen oder beschreiben will, genügt es nicht, die einzelnen Elemente zur Kenntnis zu nehmen.

Georg Simmel weist das in seiner kurzen »Philosophie der Landschaft« von 1913 gleich am Anfang aus:

> »Wir nehmen […] Bäume und Gewässer wahr, Wiesen und Getreidefelder, Hügel und Häuser und allen tausendfältigen Wechsel des Lichtes und Gewölkes – aber darum, dass wir auf dies einzelne achten oder auch dies und jenes zusammenschauen, sind wir uns noch nicht bewusst, eine Landschaft zu sehen.« (Simmel 1913: 635)

Landschaft, das steht am Beginn allen Nachdenkens über dieses Phänomen, ist mehr als die Summe ihrer Teile. Es ist gerade die Gesamtheit, Ganzheit einer räumlichen Gestalt, die mir als *Landschaft* entgegentritt. Für Simmel ist dies das entscheidende Merkmal: Dass sich *Landschaft* und das Erleben von Landschaft allem *Zerreißen* entgegenstellt. Wenn ich *Landschaft* in ihre Elemente zerreiße, nur noch Bäume und Felder und Wiesen sehe, verfehle ich das Entscheidende: ihre Ganzheit. Und es ist dann vor allem einer, der dazu in der Lage ist, diese Gesamtheit zu erfassen und für die anderen Menschen erfahrbar zu machen: nicht der Landschafts-Gärtner, nicht der Philosoph, auch nicht der Pädagoge – sondern der Künstler, der bei Simmel (1913) noch ganz eingeschlechtlich gedacht ist:

> Der Künstler ist »derjenige, der diesen formenden Akt des Anschauens und Fühlens mit solcher Reinheit und Kraft vollzieht, dass er den gegebenen Naturstoff völlig in sich einsaugt und diesen wie von sich aus neu schafft; während wir anderen an diesen Stoff mehr gebunden bleiben und deshalb noch immer dies und jenes Sonderelement wahrzunehmen pflegen, wo der Künstler wirklich nur ›Landschaft‹ sieht und gestaltet.« (Simmel 1913: 644)

Lassen wir nun mal beiseite, ob dieser Anspruch an die Künste bei Simmel gerechtfertigt ist, ob er eingelöst werden kann und ob er nicht zu einer latenten oder manifesten Überforderung der Künste führt – auf jeden Fall schreibt er dem künstlerischen Zugriff auf die Landschaft eine geradezu monopolartige Position zu: Landschaft ist eigentlich nur durch ästhetisches Handeln, nur durch Kunst wirklich erfahrbar. Wenn ich mit ihr *zusammenklingen* (kat-echein) will, wenn mir aus ihr die eigene Empfindung *wiedertönen* soll – dann geht das nur durch Ästhetisierung.

Bei Simmel ist diese Leistung auf *den Künstler* konzentriert, wir anderen stehen ziemlich dumm da: Wir nehmen dieses oder jenes Sonder-Element wahr, verlieren uns an Einzelheiten – während der Künstler, neuerdings auch die Künstlerin, das große Ganze im Blick hat, es erfahrbar und nachvollziehbar macht.

Nun ist da – was die Definition des Künstlerischen angeht – ja seit Simmels Zeiten Einiges passiert, aber die Fokussierung auf der Gesamtheit einer Gestalt ist als Anspruch aufrechterhalten worden. Wenn die Wechselwirkung, die Humboldt als Grundlage aller Bildung im Blick hatte, wirklich die *freieste* sein soll, dann wird sie sich auf das Ganze richten müssen, wird sie *auf das freieste* zwischen den Elementen hin und her springen, dann aber auch Integrationsleistungen erbringen: eben das Ganze, übersummativ, in den Blick nehmen.

Was hilft es dem kleinen Säugling, wenn er noch so viel Spaß beim *Wiedertönen* eigener Laute hat, dann aber den – integrierenden, synthetisierenden – Weg zur Sprache nicht findet: zur Landschaft der Laute, die eben viel, sehr viel mehr ist als die Summe ihrer Teile und Elemente.

Die von Humboldt skizzierte Wechselwirkung, ja eigentlich: Verschmelzung von innen und außen kann und muss freilich theoretisch genauer erfasst werden. Das Zusammenspiel zwischen den Landschaften der Seele und den Landschaften in unserem Inneren kann ja sehr unterschiedlich ausfallen, die *freieste Wechselwirkung* von Innen und Außen ist so verschieden wie die Menschen und ihre Leben. Dies genauer zu verstehen, dazu mag ein Beispiel aus der psychoanalytischen Theoriegeschichte behilflich sein.

## 2. Das Innen im Außen und das Außen im Innen oder: Das allein das Leben bedeutende Gefühl

Der Psychoanalytiker Michael Balint legt 1959 eine Untersuchung vor unter dem Titel »Thrills and Regressions« – im Deutschen heißt das Buch dann »Angstlust und Regression« (vgl. Balint 1959). Er versucht darin eine – letztlich auf Freud aufbauende – psychologische Typenlehre zu entwickeln, die sowohl diagnostisch als auch therapeutisch fruchtbare Kategorisierungen enthalten soll.

Sein Ausgang ist das Erleben des *thrills*, des *Kitzels* also. Wir mögen es, so fasst er seine ihn selbst überraschenden therapeutischen Erfahrungen zusammen, wenn wir Aufregungen erfahren, Reize empfinden, die uns in Wallung bringen, uns auch ängstigen und die dann irgendwie glimpflich wieder abklingen. Schon beim kleinen Säugling beobachtet Balint das: Der will nicht immer nur seine Ruhe, sondern er will sich erregen, will – wohl dosiert – Ängste verspüren, und so schreit und lacht er vor Wonne, wenn er z.B. in die Luft geworfen und wieder aufgefangen wird. Hier ist natürlich viel Raum für Scheiterns- und Schreckens-Erlebnisse, aber wenn er ein glücklicher und gesunder Säugling ist, wenn er also gut behandelt wird und es ihm gut geht, dann wird er diese *thrills*, diese Angstlust, immer wieder haben wollen: schöne Aufregungen, *Wonnegraus*.

Balint verfolgt dann diese tatsächlich hoch interessante und hoch komplexe Erfahrung bis in die Erwachsenen-Welt hinein. Von der geradezu ubiquitären Verbreitung schrecklicher Geschichten, die wir uns vor Augen führen und vor denen wir in *Wonnegraus* geraten, von der breiten Kultur der *Thriller* weiß er noch nichts, stattdessen findet er (in den 1950er Jahren) erwachsene Re-Inszenierungen auf dem Jahrmarkt. Das Karussell liefert genau diesen thrill: Aufregend und ängstigend, wird die Erfahrung des hoch und runter, des Geschleudert-Werdens und des – kontrollierten – Abstürzens lustvoll erlebt, als *Angstlust* eben.

Das ist für Balint keineswegs neurotisch. Wenn ein Mensch – so seine psychoanalytisch-therapeutischen Erfahrungen – ein insgesamt gelungenes Verhältnis zur Welt erworben hat, wird er immer wieder diese Erfahrung suchen, um sich aus den Eintönigkeiten des Erlebens herauszudrehen, um die Spielbreite seiner Objektbeziehungen wenigstens ein wenig zu erweitern. Angstlust ist also ein durchaus sinnvolles und in das *normale*, *gesunde* Weltverhältnis eines reifen Menschen integriertes Erleben.

Aber es geht nicht immer gut. Balint zeichnet auch Entwicklungsformen nach, bei denen diese wollüstigen Ängste der Kinder nicht aufgefangen werden, bei denen die Angstlust schließlich nicht in einer gesunden Regression aufgehoben wird, sondern sich neurotisch verfestigt. Als Ergebnis entwickeln sich ängstliche, enge Menschen, die ein Leben lang geradezu darauf warten, dass ihnen das Schlimme, das sie vielleicht einmal wirklich erfahren haben, wieder begegnet. Und die alles dazu tun, dies zu vermeiden.

Es sind letztlich zwei Typen, die Balint herausarbeitet und die sich idealtypisch gegenüberstehen: die Philobaten und die Oknophilen – Balint erfindet diese Begriffe mit Hilfe eines Alt-Philologen neu.

Und diese Typen entwickeln kategorial unterschiedliche Verhältnisse zu den Landschaften ihres Lebens. Philobatische Menschen, das sind die Liebhaberinnen und Liebhaber der *freundlichen Weiten*. Man stelle sich ein kleines Kind vor, das vom Vater oder der Mutter hochgeworfen und wieder aufgefangen wird. Es wird leiblich Einiges an Schwerkraft erleben, wird auch erschrecken angesichts der Gefahr des Fallengelassen-Werdens, wird dann aber schließlich große Freude erleben, wenn es in die Erwachsenen-Arme zurückfällt und in der Geborgenheit der verlässlichen Eltern-Welt landet (vgl. Bittner 1979). Dieses immer wiederholte Erlebnis wird sich, wenn dem keine schlimme Gegenerfahrung dazwischenkommt, zu einem Weltgefühl verdichten, das dann auch im Erwachsenenalter anhält und schließlich das gesamte Leben prägen kann: der Philobat liebt und genießt die *thrills* und findet damit zu einem intensiven und identitätsstiftenden Erleben von *freundlichen Weiten*.

Balint meint damit Menschen, die es genießen, wenn sie sich dem Offenen und – generell gesagt – dem *Anderen* gegenübersehen, denen es Lust bereitet, »Sicherheit auf der Suche nach Abenteuern und Nervenkitzel (thrills) aufzugeben« (Balint 1959: 23). Er führt hier als Beispiele Piloten, Seemänner, Skifahrer, Fallschirm-Springer an, denen allen zwei Einstellungen gemeinsam sind: Sie fühlen sich gereizt von Unsicherheit und *thrill*, und sie sehen die Welt als tendenziell freundlich an, wollen sich immer weiter und immer mehr in sie hinauswagen auch und gerade weil dort auch Gefahren lauern – von hier lassen sich auch die Hintergründe von Extremsport-Erfahrungen diskutieren (vgl. Raeithel 2010: 27–28; Peskoller 2013).

> »Wir können deshalb sagen, dass die philobatische Welt aus freundlichen Weiten besteht, die mehr oder weniger dicht mit gefährlichen und unvorhersehbaren Objekten durchsetzt sind. Man lebt in freundlichen Weiten

> und vermeidet sorgfältig allzu kühne Kontakte mit möglicherweise tückischen Objekten.« (Balint 1959: 30)

Die Balint'schen Philobaten – sie leben und bewegen sich also in Landschaften, die ihnen gewogen sind, die als Ganze liebevoll erscheinen. Nur auf einzelne Objekte muss man achten: auf Felsen, Wellen etc., die evtl. gefährlich werden könnten. Deshalb entwickeln sie auch ein durchweg positives Verhältnis zur Technik, sie hilft ihnen beim Erobern dieser freundlichen Weiten. Landschaft erscheint für sie als ein tendenziell liebliches Gegenüber, das mit Lust wahrgenommen und erfahren werden kann und in dem man sich mit höchst angenehmen *thrills* bewegen kann. Auch das mag schief gehen, auch hier lauern neurotische Entgleisungs-Formen, aber tendenziell ist die freieste Wechselwirkung zwischen Ich und Welt von Lust und Freude geprägt. *Landschaft* schafft eine Art freundlichen Hintergrund für das eigene Erleben, eine liebliche Grund-Melodie, die dann im eigenen Leben immer weiter wiedertönt.

Ich denke, wir alle können uns an entsprechende Landschafts-Erlebnisse erinnern, in denen wir uns als eins mit der Umgebung empfunden haben, in denen sich auch das Gefühl ausbreitete, dass wir für alles: alles Aufregende und Gefährliche, alles Erregende und Schreckende, bereit sind angesichts der Sicherheit, in einer rundum verlässlichen Seelen-Landschaft geborgen zu sein. Sigmund Freud beschreibt dieses Erleben unter dem von Romain Rolland übernommenen Terminus des »ozeanischen Gefühls« (Freud 1930: 421–423).

Theodor Fontane bietet hier ein schönes Beispiel. Er beschreibt in seinen Kindheits-Erinnerungen das Erleben auf der Schaukel – und es ist, als hätte er 1893 Balints Kategorisierungen schon gekannt:

> »Schöner aber als alles das war, für mich wenigstens, eine zwischen zwei Holzpfeilern angebrachte, ziemlich baufällige Schaukel. Der quer überliegende Balken fing schon an morsch zu werden, und die Haken, an denen das Gestell hing, saßen nicht allzu fest mehr. Und doch konnt' ich gerade von dieser Stelle nicht los und setzte meine Ehre darin, durch abwechselnd tiefes Kniebeugen und elastisches Wiederemporschnellen die Schaukel derartig in Gang zu bringen, daß sie mit ihren senkrechten Seitenbalken zuletzt in eine fast horizontale Lage kam. Dabei quietschten die rostigen Haken, und alles drohte zusammenzubrechen. Aber das gerade war die Lust, denn es erfüllte mich mit dem wonnigen und allein das Leben bedeutenden Gefühle: Dich trägt dein Glück.« (Fontane 1893: 52)

»Dich trägt Dein Glück«: Das ist eine wunderbare Beschreibung des philobatischen Lebensgefühls und dieses Gefühl ist sowohl gebunden an eine grundierende Landschaft, liefert aber auch die Bedingung dafür, sich auf ein so komplexes Erleben wie *Landschaft* überhaupt einzulassen. Es ist – so jedenfalls Fontane – das »allein das Leben bedeutende Gefühl«. In seiner Effi Briest hat Fontane ein – freilich zwiespältiges und letztlich tragisch scheiterndes – Beispiel für dieses Lebensgefühl erzählt. Effi, die *Tochter der Luft*, stürmt voller Übermut und Freude in die Welt hinein, die sie als freundlich und weit erlebt und muss dann letztlich an genau dieser Lust in den freundlichen Weiten zugrunde gehen (vgl. Dyck/Wurth 1985; Bilstein 2019).

## 3. Das Innen im Außen und das Außen im Innen oder: Immer im Takt bleiben

Die Oknophilen sind der Gegentypus, den Balint entwirft. Sie lieben die Enge und leben in einer ganz anders getönten Welt. Sie brauchen immer weiter die Nähe zur ursprünglichen Bezugsperson, sie brauchen die Mutter, damit sie sich überhaupt hinausbewegen können – und sie brauchen immer die Sicherheit des Rückzugs in eine bekannte und vertraute Welt. Grundsätzlich trauen sie der Welt nicht so richtig, sie ist voller Gefahren, man kann nur hinaus in sie, wenn der Rückweg zur versichernden Basis jederzeit garantiert ist.

Deshalb müssen Oknophile immer aufpassen, darauf achten, mit der Sicherheit garantierenden Ausgangsfigur in Kontakt und im Takt zu bleiben – sie können sich nur unter klaren Bedingungen auf Abenteuer, auf Risiken, auf *thrills* einlassen. *Weiten* empfinden sie durchaus nicht als freundlich.

Philobatische Menschen folgen einem grundlegenden Beobachtungsdrang: Sie wollen schauen, die Weiten erkunden und auf Risiken – die sie nicht fürchten – absuchen. Oknophil Veranlagte dagegen verspüren einen geradezu zwingenden Berührungsdrang: Sie wollen den Kontakt zur sicheren Ausgangsfigur nie verlieren, fürchten jeden Aufbruch und erhoffen sich von der Weite der Welt im Grunde nichts Gutes. *Thrills* vermeiden sie, stattdessen versuchen sie, immer im Takt zu bleiben mit denen, die ihnen Sicherheit bieten. Deshalb brauchen sie Ordnung und Struktur, ist auch ihr Drang zum Neuen durchaus relativ.

Dieses Modell Balints ist immer wieder aufgegriffen und ausdifferenziert worden, es taugt bis heute für die Grob-Kategorisierung unterschiedlicher

Weltzugangs-Weisen (vgl. Raeithel 2010: bes. 6–10). Je nachdem, wie die ersten Erfahrungen des kleinen Kindes strukturiert sind, entwickelt sich entweder ein »Liebesverhältnis zur Welt« (Mahler 1980: 93–100) oder eine auf Schutz rekurrierende Vorsicht, die immer wieder den Rückbezug auf die sichere Basis sucht.

Was bei Humboldt also *freieste Wechselwirkung zwischen Ich und Welt* heißt, erscheint nun also ontogenetisch differenzierbar: Es ist eben durchaus ein Unterschied, ob diese Welt, mit der ich in *freieste Wechselwirkung* treten soll, mir als freundlich oder unfreundlich gegenübersteht.

*Landschaft* als eine kollektiv-singularische Verdichtung von Welt bekommt vor diesem Hintergrund nun ganz unterschiedliche Färbungen. Der arme »Kürassier im Walde« von Caspar David Friedrich (1814) steht da ganz alleine, ziemlich verloren herum: ein französischer Krieger, alleine im deutschen Wald, ohne Rück-Versicherung bei irgendeiner – sei es kollektiven, sei es individuellen – Basis. Ein oknophiler Albtraum.

Wie anders dagegen – wieder nur ein Beispiel für Viele – die Donaulandschaft von Albrecht Altdorfer von 1522: ein philobatischer Traum, mit Schloss und vielen Abenteuer-Möglichkeiten. Martin Warnke hat in seinem großen Buch über politische Landschaft ausführlich gerade die historischen und politischen Konnotationen von *Bergen und Burgen* behandelt, man kann diese Arbeit über die Kunstgeschichte der Natur als eine Art historisches bzw. kunsthistorisches Pendant zur ontogenetischen Perspektive Balints lesen und verstehen (vgl. Warnke 1992: bes. 45–62).

Wo der eine – Balint – die Entwicklungsgeschichte des Subjekts in Bezug auf Raum und Raumwahrnehmung zu rekonstruieren versucht, zeichnet der andere – Warnke – nach, welche politischen Semantiken mit bestimmten Imaginationen von Landschaft verbunden sind.

Die psycho-historischen Analysen in der Tradition von Peter Gay (vgl. Gay 2008: bes. 24–31) oder Lloyd de Mause (vgl. de Mause 1977: bes. 12–111) versuchen dann, eine Verbindung beider Perspektiven vorzulegen. Gert Raeithel rekonstruiert auf dieser Grundlage das Raumverhältnis der Menschen in Amerika (vgl. Raeithel 1993: bes. S. 47–55; 2010). Und auch Simon Schamas Arbeit über die imaginativen Anteile unseres Naturverständnisses gehört hierher: Eine außergewöhnlich genaue und detaillierte Rekonstruktion der Verbindung von Landschaft und Gedächtnis – immerhin heißt der Band im englischen Original »Landscape and Memory« (vgl. Schama 1996).

Jedenfalls erweist sich aus einer pädagogischen Perspektive, die ein primäres Interesse für die Entwicklung der Subjekte verfolgt: Ob sie in der Lage sind,

Landschaft wahrzunehmen, zu empfinden, vielleicht sogar zu genießen – das hängt eben entscheidend davon ab, wie sie ihre ersten Welterfahrungen gemacht haben. Die freieste Wechselwirkung zwischen Ich und Welt, das Widertönen zwischen Subjekt und Landschaft – verläuft eben dann doch bei jeder und jedem durchaus unterschiedlich. Das Außen, das wir sehen und in dem wir uns bewegen, ist mit dem Inneren, das uns ausmacht, auf das Engste verbunden, und von Balint können wir Vorschläge zur groben Binnenordnung dieser vielen verschiedenen Ausformungen gewinnen.

## 4. Was wir aus den Künsten lernen können

Ich will noch einmal auf Simmel und seine Philosophie der Landschaft zurückkommen, bei der ich meine Überlegungen begonnen habe. Nur die Künste – so sagt er – können uns Landschaft erfahrbar und nachfühlbar machen. Nur im ästhetischen Handeln entsteht eine Echo-Beziehung zwischen mir und der Landschaft. Ich nehme dieses Argument ernst und führe es weiter – zu der Frage, was es denn ist, was wir aus den Künsten für unseren Umgang mit Landschaft erfahren und lernen können. Wenn das, was wir im Genre der Landschaftsmalerei zu sehen bekommen, nicht nur Dekoration oder Illustration ist, sondern wenn in den Künsten »wirklich« (Simmel 1913: 44) Landschaft gesehen und gestaltet wird: Was ist denn das Besondere des Weltzugangs der Künste, das für uns wichtig und relevant ist?

Ich glaube, dass wir – im Blick auf die Kunst-Philosophie und auf die Diskurs-Geschichte zur Kunst – insgesamt sechs Merkmale und Leistungen von Kunst identifizieren können, die für unseren Umgang mit Landschaft relevant und fruchtbar sind (vgl. Bilstein 2000; Bilstein/Zirfas 2017).

### 4.1 Übersummation

Zu den Besonderheiten eines Kunstwerkes gehört, dass alles in ihm dazugehört. Kunstwerke stehen für eine Erfahrung der Ganzheit und Übersummation: Sie sind mehr als die Summe ihrer Teile, kein Teil ist verzichtbar oder beliebig. Auch die oberste Ecke oben rechts auf einem großen Gemälde trägt zum Gesamt-Eindruck bei, das Kunstwerk wirkt immer nur als Ganzes oder es wirkt gar nicht. Mir scheint, dass unser Erleben von Landschaft – siehe die Argumentation Simmels – dem gleichen Gesetz folgt. Landschaft ist mehr als die Summe ihrer Bäume.

## 4.2 Leiblichkeit

Der Begriff der Ästhetik geht auf das griechische *Aisthesis*, also Wahrnehmung, zurück. Es geht in den Künsten um das Sehen, Hören, Riechen, Fühlen, Schmecken. Dieser *ästhetische* Blick scheint mir für unsere Reflexionen auf Landschaft zentral zu sein. Landschaft ist mir erfahrbar über meinen Leib, über mein Sehen, Hören etc. etc. Und andersherum: Ohne meine leibliche Erfahrung gäbe es so etwas wie Landschaft gar nicht, und wenn sich diese leibliche Erfahrung – zum Beispiel historisch – verändert, dann verändert sich auch die Wahrnehmung von Landschaft.

## 4.3 Kontingenz

Wir wissen aus der Geschichte der Kunsttheorie bzw. Kunstphilosophie, dass künstlerisches Handeln schon seit der Antike immer wieder mit göttlich-schöpferischem Handeln vergleichbar und gleichgesetzt worden ist. Der Deus artifex, also der göttliche Schöpfer-Künstler, wird in Biografien, Anekdoten und Theorien immer wieder als Leitfigur entworfen, und immer wieder ist seine auszeichnende Besonderheit, dass er alles kann – wie Gott. Und so kann auch die Kunst tendenziell, prinzipiell alles (vgl. Bilstein 2013). Sie steht dafür, dass jederzeit alles möglich ist, sie steht für die unser Leben ausmachende Kontingenz. Wenn die Kunst das will, kann ein Baum blau sein, kann ein Mensch vier Beine haben, können Elefanten fliegen. In den Künsten entstehen Vorstellungswelten, die keiner Beschränkung unterliegen, die alle Einschränkungen durch Material, Konventionen oder Erwartungen überwinden. Kunst beruht auf Freiheit und ermöglicht diese. Die Arbeit Martin Warnkes über politische Landschaften liest sich wie eine Detail-Untersuchung zu diesem Theorem: dass auch die Landschaft einerseits in Konkurrenz zu Freiheit begriffen wird, dass sie aber andererseits in vielen Fällen gerade diese Freiheit – also, dass alles möglich ist – präsentiert und demonstriert. Man kann Seen machen, wo vorher keine waren, man kann – so vor allem im englischen Garten – eine Natur aus zweiter Hand herstellen, die dem Belieben menschlicher Schöpfung unterliegt (vgl. Warnke 1992: bes. 89–105).

## 4.4 Wahl/Entscheidung

Ich will hier daran erinnern, dass unser Kulturbegriff auf Ciceros Gärtner-Gleichnis zurückgeht. Die Pflege der Seele, die cultura animi, ist vergleichbar

dem Handeln des Gärtners. Der muss die jungen Pflanzen begießen und stützen, er muss aber auch wählen, entscheiden und selektieren und damit bestimmen, was besonders gedeihen soll. Unserem Kulturbegriff wohnt so von Anfang an die Imagination des Entscheidens, der Wahl und des Ausschlusses inne. Selbst auf der Grundlage eines weiten Kulturbegriffes geht es immer auch um Prozesse des Ausschlusses und Verwerfens, die der Entstehung vorangehen (vgl. Bilstein 2009).

Unser Bild von den künstlerisch Schaffenden folgt dieser Logik: auch die sehen wir als Entscheidende, als Wählende. Sie mögen noch so sehr dem Zufall Raum lassen – letztlich sehen wir aber doch sie als die Verantwortlichen und Entscheidenden an. Ihre Wahl macht das Kunstwerk.

Auf die Landschaft bezogen wird dies z.B. in der Auseinandersetzung um den englischen bzw. französischen Garten gegen 1800 zum Thema. Das Argument für den englischen Garten, den Landschafts-Garten, ist seine Naturhaftigkeit. Alles sieht so aus, als wäre es *natürlich* entstanden, während zugleich eine breite Literatur entsteht, die Gebrauchsanweisungen und detaillierte Anweisungen liefert, wie man einen solchen *natürlichen* Garten anlegt und dabei die zugrundeliegenden Wahlen und Entscheidungen der gärtnerischen Planung möglichst verschleiert – Marie Luise Gothein hat das sowohl für den französischen (vgl. Gothein 1914: 189–316) als auch für den englischen (vgl. ebd.: 363–412) Garten nachgezeichnet. Gerade in der frühen Romantik finden wir denn auch zum Teil heftige Parteinahmen für den französischen Garten: Da sieht man jeden Eingriff, er ist insofern viel ehrlicher und eindeutiger, als er die Willkür der ihn Erschaffenden offen ausweist. Landschaft beruht auf Wahl und Entscheidung. Sie ist ein genuines Kind des Anthropozän.

## 4.5 Prozess-Sensibilität

In den Künsten geraten die Schöpfungsprozesse selbst mehr und mehr in den Blick. Seit dem 19. Jahrhundert rückt diese Aufmerksamkeit weiter in den Vordergrund, bis hin zu Konzeptionen vom *work in progress*. Bei der Kunst geht es oft ums Werden statt ums Sein (vgl. Bertram 2014: 151–219). Hier will ich noch einmal auf Simon Schamas »Traum von der Wildnis« verweisen: Er zeichnet genau nach, wie die Imaginationen von Landschaft sich verschieben und entwickeln, dass *Landschaft* nie allein als Fertiges und Vollendetes gesehen werden kann, nie nur Ergebnis ist, sondern immer im Prozess verbleibt. Warnkes Überlegungen zur Freiheit der Natur und der politischen Freiheit gehen in die gleiche Richtung.

## 4.6 Begeisterung

Es geht bei Kunst nicht nur um Ausdruck, sondern auch um die Bereitschaft und Fähigkeit, sich auf Anderes einzulassen als die direkten eigenen Bedürfnisse – eben um Begeisterung. Ich will hier nur kurz erinnern an die enthusiastische Herkunft der Künste: also ihre Herkunft aus einem göttlichen Einwirken in die Seele der Menschen. En-Theou-siasmus meint ja genau dieses: dass da aus dem Dichter mehr als er selbst spricht, dass aus ihm ein anderes, Größeres sich ausdrückt, von dem er vielleicht gar keine Ahnung hat. Bekanntlich ist dieser Begriff – En-Thusiasmus – ins lateinische *Inspiration* und dann ins deutsche *Begeisterung* übersetzt worden. Gemeint ist immer, dass in den Künsten dem menschlichen Handeln der Anschluss an außer- bzw. übermenschliche Instanzen unterstellt wird, dass die künstlerischen Werke größer sind als die, die sie erschaffen haben: meta-physisch (vgl. Bilstein 2023).

Unser Landschafts-Erleben scheint mir an vielen Stellen diesem Enthusiasmus zu folgen. Gerade in der Landschaft erfahren wir – bei aller Skepsis – ein Anderes und Größeres, das sich unserem Willen zumindest teilweise entzieht, das auch unser eigenes Wollen infrage stellt.

## 4.7 Freude

Bleibt noch eines: Seit Horaz' Zeiten soll die Kunst *nützen und erfreuen, prodesse et delectare,* und diese Freude wird nicht als reines Amüsement verstanden, sondern als sinnstiftendes Glücks-Empfinden: über das gelungene Bild, den schönen Ton, die rechte Tanzbewegung, die richtig gespielte Szene. Diese sinnstiftende, beglückende Wirkung von Kunst wird oft eher nebenher behandelt – und sie scheint mir doch ganz zentral zu sein. Gerade in säkularisierten Zeiten – grob gesagt: Seit dem 18. Jahrhundert – finden viele Menschen in den Künsten eine Art der Erfüllung und eine Art des Glücks, eine Definition von Sinn auch, die ihnen in einem ganz immanent gewordenen Universum ansonsten fehlt.

Dem *trostlosen Ungefähr*, das Kant in einer Gott- und Vernunft-losen Welt befürchtete, tritt die Kunst, tritt künstlerisches Handeln gegenüber, das eigenen Logiken und eigenen Metaphysiken folgt. Bernd Auerochs hat das Entstehen und die Entwicklung der Kunstreligion genau nachgezeichnet (vgl. Auerochs 2006), und mir scheint diese eine Funktion – die Übernahme von Sinn-Reflexion – von ganz zentraler Bedeutung zu sein für unser Verständnis von Kunst, und zwar bis heute.

Gleiches gilt für die Landschaft. Egal ob man nun philobatisch oder oknophil veranlagt ist, egal ob Wechselwirkung zwischen Ich und Welt oder Verschränkung zwischen Drinnen und Draußen: Wieviel Glück, wieviel unhinterfragte Sinnhaftigkeit gewinnen wir nicht aus dem Blick auf die Landschaft, aus dem Bewegen in der Landschaft, aus dem Genießen von Landschaft. Man muss sie ja nicht immer gleich erschaffen.

## Quellen

Auerochs, Bernd (2006): Die Entstehung der Kunstreligion, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Balint, Michael (1959): Angstlust und Regression. Beitrag zur psychologischen Typenlehre, Reinbek: Rowohlt.

Bertram, Georg W. (2014): Kunst als menschliche Praxis. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Bilstein, Johannes (2000): »Argumente aus der Kunst«, in: Eckart Liebau/Andreas Schröer/Roswitha Terlinden (Hg.), Renaissance des Humanismus? Werteerziehung als Pädagogik der Teilhabe, Tutzing: Evangelische Akademie, S. 82–93.

Bilstein, Johannes (2004): »Bildung: Über einen altehrwürdigen Grundbegriff und seinen anhaltenden Charme«, in: Bildung und Erziehung 57 (4), S. 415–431.

Bilstein, Johannes (2009): »Cultura – zum Bedeutungshof einer Metapher«, in: Leopold Klepacki/Andreas Schröer/Jörg Zirfas (Hg.), Der Alltag der Kultivierung, Münster: Waxmann, S. 101–119.

Bilstein, Johannes (2010): »Katecheten der Welt«, in: Torsten Meyer/Adrienne Crommelin/Manuel Zahn (Hg.), Sujet Supposé Savoir, Berlin: Kadmos, S. 187–190.

Bilstein, Johannes (2013): »Wie kommt das Neue in die Welt? Zur Begriffs- und Imaginationsgeschichte von ›Kreativität‹«, in: Marianne Bäcker/Verena Freytag (Hg.), Tanz, Spiel, Kreativität, Leipzig: Henschel, S. 35–53.

Bilstein, Johannes/Zirfas, Jörg (2017): »Muss das sein? Zur Anthropologie der Kulturellen Bildung«, in: Gabriele Weiß (Hg.), Kulturelle Bildung – Bildende Kultur, Bielefeld: transcript, S. 29–49.

Bilstein, Johannes (2018): »Vom Inneren der Seele bis an das Ende der Welt. Raum als pädagogische Kategorie«, in: Edith Glaser et al. (Hg.), Räume für Bildung – Räume der Bildung, Opladen: Budrich, S. 24–39.

Bilstein, Johannes (2019): »Geflügelte Kinder«, in: Matthias Winzen (Hg.), Die Welt von oben. Der Traum vom Fliegen im 19. Jahrhundert, Oberhausen: Athena, S. 81–101.

Bilstein, Johannes (2023): »Welcher Geist ist hier gemeint?«, in: Helga Peskoller/Jörg Zirfas (Hg.), Die Kunst der Begeisterung. Anthropologische Erkenntnisse und Pädagogische Praktiken, Weinheim/Basel: Beltz Juventa, S. 24–37.

Bittner, Günther (1979): »Früheste Erschütterungen: Erschrecken und Fallengelassenwerden«, in: Günther Bittner (Hg.), Tiefenpsychologie und Kleinkinderziehung, Paderborn: Schöningh, S. 29–37.

De Mause, Lloyd (1977): Hört ihr die Kinder weinen? Eine psychogenetische Geschichte der Kindheit, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Dyck, Joachim/Bernhard Wurth (1985): »›Immer Tochter der Luft‹. Das gefährliche Leben der Effi Briest«, in: Psyche, S. 617–633.

Fontane, Theodor (1893): Meine Kinderjahre, Frankfurt a.M.: Insel 1983.

Freud, Sigmund (1930): Das Unbehagen in der Kultur, in: S. Freud: Gesammelte Werke. Bd. XIV. S. 419–506, Frankfurt a M.: Fischer.

Gay, Peter (2008): Die Moderne. Eine Geschichte des Aufbruchs, Frankfurt a.M.: Fischer.

Gothein, Marie Luise (1914): Geschichte der Gartenkunst. Bd. 2. Von der Renaissance in Frankreich bis zur Gegenwart, Jena: Diederichs.

Humboldt, Wilhelm von (1960): »Theorie der Bildung des Menschen«, in: W. v. Humboldt, Werke in fünf Bänden. Bd. I. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 234–240.

Humboldt, Wilhelm von (1907): »Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues«, in: Albert Leitzmann (Hg.), W. v. Humboldts Werke, Bd. 6, Berlin: Behr, S. 111–303.

Mahler, Margaret (1980): Die psychische Geburt des Menschen, Frankfurt a.M.: Fischer.

Peskoller, Helga (2013): »Ausgesetzte Körper«, in: Johannes Bilstein/Micha Brumlik (Hg.), Die Bildung des Körpers, Weinheim/Basel: Beltz Juventa, S. 114–129.

Raeithel, Gert (1993): »Go West«. Ein psychohistorischer Versuch über die Amerikaner. Hamburg: EVAS.

Raeithel, Gert (2010): Philobaten und Oknophile: Balints Typenlehre und ihre Anwendbarkeit, Aachen: Shaker.

Schama, Simon (1996): Der Traum von der Wildnis. Natur als Imagination, München: Kindler.

Simmel, Georg (1913): »Philosophie der Landschaft«, in: Die Güldenkammer. Eine bremische Monatsschrift 3 (II), S. 635–644.
Warnke, Martin (1992): Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur, München: Hanser.

# Zugänge zu affektiven Landschaften

*Birgit Althans, Mirjam Lewandowsky, Fiona Schrading, Janna R. Wieland*

## 1. Einleitung

Im Rahmen des transdisziplinären BMBF-Forschungsprojekts »Wasteland? Ländlicher Raum als Affektraum und kulturelle Bildung als Pädagogik der Verortung«, angesiedelt an der Kunstakademie Düsseldorf, untersuchen wir empirisch drei unterschiedliche Institutionen kultureller Bildung[1] verteilt auf drei Regionen in Niedersachsen, Brandenburg und Schleswig-Holstein. Diese drei von uns untersuchten Regionen konzeptualisieren und beforschen wir als ›Affekträume‹[2], denen wir uns über die Institutionen (Theater, Kunststiftung, Museum) und über lokale kulturelle Initiativen und dörfliche kulturelle Alltagspraktiken nähern. Ziel des Projekts ist es, mit ethnografischen, medien-, kunst- und kulturwissenschaftlichen Ansätzen sowie künstlerischer Forschung den ländlichen Raum als einen ›Raum affektiver Verortung‹ zu beschreiben. Eine zentrale Forschungsfrage des Projekts ist dabei die Frage nach den komplexen Zusammenhängen von Zugehörigkeitsgefühlen und Verlusterfahrungen angesichts der Veränderung vertrauter Umwelten und ggf.

---

1 Die *Junge Landesbühne Niedersachsen Nord*, das *Oderbruch Museum Altranft* und die Kunst- und Kulturstiftung *Arthur Boskamp-Stiftung*.

2 Mit dem Begriff des ›Affektraums‹ beziehen wir uns auf die ›affektive Tonalität‹ (vgl. Slaby 2019: 109) konkreter Orte und darauf, wie diese aus einem alltäglichen »gelebte[n] und erlebte[n] In-Beziehung-Stehen« (Slaby/Mühlhoff/Wüschner 2016: 69), einem transpersonalen Bezugsgeschehen hervorgehen. Affekte, so der Soziologe Robert Seyfert, sind relational zu denken; sie formieren sich distributiv und kollektiv als Teil eines affektiven Gefüges, das menschliche wie nichtmenschliche Akteur*innen umfasst und sind so immer ausgehend von spezifischen soziokulturellen wie materiellen Settings, Milieus und Situationen zu beforschen, in die sie eingebettet sind (vgl. Seyfert 2019). Zirkulierende Bedeutungsfragmente und soziale Praktiken sind ebenso Teil des affektiven Gefüges wie Materialitäten, Stimmungen, Körperempfindungen.

daraus resultierende veränderte Anforderungen an Institutionen kultureller Bildung. Im ethnografischen Forschungsprozess erwies sich dabei das Konzept der ›Landschaft‹ als zentral und zeigte sich als eine Schnittstelle, an der sich sowohl die aktuellen Transformationen in ländlichen Räumen als auch die mit ihnen verbundenen komplexen Veränderungen von Zugehörigkeiten beschreiben lassen.

Wir folgen in diesem Beitrag mittels einer verkörpert-sensorischen, ethnografischen Forschung den Spuren der Landschaften aus den drei beforschten Regionen und fragen in drei ethnografischen Vignetten nach den komplexen Verschränkungen affektiver, politischer sowie historischer Dimensionen, mit und durch die sich ›Landschaft‹ ereignet. Wir fragen: Wie lässt sich Landschaft selbst als ein Affektraum beschreiben, der nicht von sozialen, historischen, politischen Dimensionen zu trennen ist? ›Landschaft‹ verstehen wir dabei als ein Geflecht affektiver und materieller »Naturkulturen« (Haraway 2016, 2018; Latour 2008, 2017). Ausgehend von einer ›neomaterialistischen Perspektive‹[3] denken wir Landschaften nicht einfach als ›Natur‹ oder als statische Hintergrundkulissen für menschliches Handeln und Affektgeschehen, sondern als dynamisches Gefüge menschlicher und nichtmenschlicher Koexistenzen, als ein ›mehr-als-menschliches Gefüge‹. So skizziert Janna R. Wieland in ihrer ethnografischen Vignette »Durchs Niedersächsische Wattenmeer« das Watt als eine naturkulturelle Landschaft, an deren Entstehen und Veränderung vielfältige »welterzeugende Tätigkeiten zahlreicher menschlicher wie nichtmenschlicher Akteure« (Tsing 2018: 205) mitwirken: es wird durch Milliarden von Mikroorganismen und andere Wattbewohner*innen sowie Meeresströmungen erzeugt und zugleich geformt durch Klimawandel, Umweltbelastung, Energiegewinnung und Naturschutzprojekte. Das Watt zeigt sich nicht als unberührte Natur, sondern als transformierte und politische Landschaft. Im Anthropozän[4] sind Landschaften immer auch gefährdete

---

3 Der feministische, performative New Materialism, wie ihn Karen Barad vertritt, betont unter Auflösung der binären Trennung zwischen Natur und Kultur, Materie und Bedeutung, Ontologie und Epistemologie den Prozess der »ontological performance of the world in its ongoing articulation« (Barad 2008: 330), in dem auch Materie selbst eine Handlungsmacht zukommt. Nichts geht dem relationalen Prozess der Welterzeugung voraus oder liegt ihm zugrunde, Entitäten gehen ihren Relationen und Intraaktionen nicht voraus, sondern werden in diesen performativ und iterativ materialisiert: »matter […] is a doing« (Barad 2007: 151).

4 Der Begriff des Anthropozän wird aktuell als möglicher Name für eine neue geologische Erdepoche diskutiert. Kern des (umstrittenen) Anthropozäns ist der Gedanke,

und beschädigte Ökologien und mehr denn je unter Transformationsdruck durch Klimawandel, Ressourcenabbau, Energiegewinnung, Natur- und Tierschutz, Nahrungsmittelproduktion u.v.m. In und mit Landschaften stehen Möglichkeiten artenübergreifenden Zusammenlebens ebenso auf dem Spiel wie sich verändernde Potenziale affektiver Zugehörigkeiten.

Auch Mirjam Lewandowsky fragt in ihrer Vignette »Ein Acker im Oderbruch« nach Landschaft als einer naturkulturellen ›Assemblage‹, in der Boden, Wind, Wetter und Technologie auf eine spezifische Weise dynamisch zusammenhalten, miteinander ›werden‹: »the assemblage not as a static set of autonomous elements but as a dynamic process of ›becoming with‹ (Haraway 2008).« (Gan/Tsing 2018: 103) Sie folgt Spuren »[n]icht nur dort, wo Landschaft verschwunden ist und Spuren der Vergangenheit hinterlassen hat«, wie den Spuren aus NS- und DDR-Zeiten auf einem Feldweg in Jäkelsbruch im Oderbruch, »sondern auch dort, wo etwas mit ihr [aktuell] getan wird« (ebd.), wo Landschaft politisch wird, wie in dem von ihr ausgeführten Beispiel zu einer geplanten Legehennenmastanlage. Der Wind erscheint in ihrem Text als ein Akteur, der unterschiedliche Wirksamkeiten zusammenführt, sie ›koordiniert‹. Landschaft bietet sich in diesem Sinne nicht stumm unserem Blick (und Aufzeichnungspraktiken) dar, sondern entfaltet selbst Handlungsmacht, sie ist »capable of affecting, provoking, stimulating and *doing*« (Waterton 2019: 95). Dem Kulturgeografen John Wylie folgend lässt sich Landschaft jenseits eines Dualismus von ›stummem Umfeld‹ und ›subjektivem Blick‹ als und durch ›Weisen des In-Beziehung-Tretens‹ denken (vgl. Wylie 2007). In einer Landschaftsforschung, die auch die affektive, verkörperte und sensorische Dimension von Landschaften miteinbezieht, so die Kulturgeografin Emma Waterton, geht es nicht nur darum, wie ›wir‹ über Landschaften (nach)denken, »but how they in turn *force us to think and feel* – through their contexts, prompts and familiarity (or not) [...]. They become, in other words, real enough to feel.« (2019: 95) Dem folgend verstehen wir unter »affective landscapes« (Ivinson/Renold 2013) keine Reflexionsräume menschlicher Empfindungen, vielmehr ein »dynamisches Bezugsgeschehen« (Slaby/Mühlhoff/Wüschner 2016: 69), das selbst Weisen des ›Affizierens und Affiziert-Werdens‹ hervor-

---

dass menschliche Eingriffe so tiefgreifend die Erde verändert haben, dass ›die Menschheit‹ zu einer dominierenden globalen geologischen Kraft geworden sei (vgl. z.B. Steffen et al. 2011).

bringt.[5] Zugleich ist es zentral im Fokus auf Landschaft als affektives Gefüge auch deren politische und historische Verfasstheit mitzudenken. So weist die Kulturgeografin Divya Tolia-Kelly auf die Gefahr eines entpolitisierten Denkens von Landschaft und Affekt hin, das historische, soziale und politisch ungleiche Bedingungen des Affiziert-Werdens und damit verbundene Fragen von Macht ausschließt (vgl. Tolia-Kelly 2006, 2007). In unseren ethnografischen Zugängen geht es uns daher explizit auch darum, die Geschichtlichkeit und Politiken konkreter Landschaften miteinzubeziehen. Tsing folgend lassen sich Landschaften als ein »Flickwerk« (Tsing 2018: 18) zahlreicher Spuren verstehen, die von vergangenen und gegenwärtigen Praktiken des »landscaping«[6] zeugen, von politischen, agrar- und forstwirtschaftlichen Eingriffen, von Praktiken des Erinnerns, Schützens, Zerstörens und Vergessens. So folgt Fiona Schrading in ihrer Vignette zum »Muna-Wald« in der Gemeinde Hohenlockstedt den nachwirkenden Spuren der militärischen Vergangenheit des Ortes: durch Erzählungen, Gedenktafeln und Überreste wird Landschaft hier Teil einer politischen Ökologie der Erinnerung (vgl. Bridges/Osterhoudt 2021). Im gemeinsamen Gehen durch den Wald mit einem Ortshistoriker stellt sich die Frage, wie Landschaft zum ›Fühlen und Denken zwingt‹ und welche (unterschiedlichen) Un/Sichtbarkeiten und Affizierungen jeweils entstehen.

Um Zugänge zu diesen Landschaften als affektive Gefüge zu bekommen, wurden methodisch neben teilnehmender Beobachtung und ethnografischen Interviews der »Dérive« (vgl. Debord 2005) und auch das »walking with others« (Pink 2015: 111) angewandt. Ethnografische Dérives – als Praktik des spielerischen Umherschweifens – und Spaziergänge bieten die Möglichkeit, Orte und die mit ihnen verknüpften Atmosphären, Erfahrungen, Spuren etc. auch für die Forschenden körperlich erfahrbar zu machen. Methodisch war es wichtig, auch unsere verkörperte, affektive, sinnliche Situiertheit als Forscherinnen

---

5 Wir beziehen uns dabei auf die kultur- und sozialwissenschaftliche Affektforschung. Siehe hierzu z.B. Massumi 2002; Clough/Halley 2007; Gregg/Seigworth 2010; Slaby/v. Scheve 2019; Seyfert 2019.

6 »Perhaps it is unproductive to think of ›nature‹ and ›culture‹ as two primary given terms whose interaction, materially or discursively, produces ›landscapes‹. Perhaps instead we should think of landscaping first. That is, we should think about practices, habits, actions and events, ongoing processes of relating and un-relating, that come before any separation of ›nature‹ and ›culture‹. Instead of landscape being the outcome of interactions of nature and culture, practices of landscaping – everyday things like walking, looking, gardening, driving, building – are in actuality the cause and origin of our ideas of what is ›nature‹ and what is ›culture‹.« (Wylie 2007: 11)

mit einzubeziehen und unsere teils biografisch, teils disziplinär geprägten Erfahrungen zu berücksichtigen. Vor diesem Hintergrund arbeiten wir in der Erforschung von Affekträumen mit Aufzeichnungs-, Beschreibungs- und Analysemethoden, die auf die multisensorischen und affektiven Aspekte der Forschungssituationen reagieren (vgl. zur Affektforschung Knudsen/Stage 2015). Wir beziehen uns daher u.a. auf den disziplinenübergreifenden Forschungsansatz »Sensory Ethnography« (2015) der Sozialanthropologin Sarah Pink, die ethnografische Praxis als »embodied engagements« (Pink 2015: 28) mit sozialen, materiellen, diskursiven und multisensorischen Umgebungen versteht, die mit-beeinflussen, wie wir Entscheidungen innerhalb der Forschung treffen. Pink geht dabei von einem erlebenden, wissenden und verorteten Körper aus (vgl. ebd.). Sie beschreibt das »*Doing* Sensory Ethnography« (2015, Herv. JRW) als eine Art des Forschens, die sie mit Ingold (2013) als ›making‹ oder mit O'Dell und Willim (2013) als ›composition‹ auffasst (vgl. Pink 2013: 267), als eine zugleich performative und politische Methode. Ein Ziel von Pink ist das »composing« und »making« von »ethnografic places« (Pink 2015: 48). Neben der Frage der Aufzeichnungspraktiken geht es auch um Analyse- und Darstellungsweisen, um die Frage, wie aus dem empirischen Material ›ethnografische Orte‹ oder, in unserem Falle, Affekträume skizziert und verdichtet werden können. Wie kann Material entstehen, das auf affektive Dimensionen reagiert, für diese ›durchlässig‹, empfindsam wird? Um Affekträume wahrnehmbar zu machen, arbeiten wir in diesem Beitrag mit Vignetten, die das empirische Material skizzieren und verdichten und fragen gleichzeitig, wie diese Vignetten selbst wiederum affektive Wirksamkeit entfalten. Die Vignette ist ein ethnografisches Sub-Genre, das die Textur und Intensität der beforschten Orte wahrnehmbar und fühlbar machen kann: »what vignettes do is show, rather than tell.« (Bloom-Christen/Grunow 2022: 15) Als experimentelle Art akademischen Schreibens zielen Vignetten auf eine empathische Beziehung mit dem, wovon sie handeln, und können so die beforschten Affektzusammenhänge spürbar werden lassen. In drei ethnografischen Vignetten soll in diesem Beitrag gezeigt werden, wie Landschaft und Forscher*innen einen gemeinsamen Raum teilen, in dem »bodies, minds and the materiality and sensoriality of the environment« (Pink 2015: 28) miteinander verschränkt sind, in dem Landschaft nicht als vorgefundene, gegebene Struktur erforscht wird, sondern als dynamischer Affektraum verstanden wird. Wir fragen uns: Wie und wo kann Landschaft uns als Forscherinnen ›zum Fühlen und Denken zwingen‹? Was heißt es, damit zu rechnen, dass Landschaft ›antwortet‹ (vgl. Waterton 2019)?

## 2. Durchs Niedersächsische Wattenmeer[7] (Janna R. Wieland)



*Abb. 1: Zwischen Schillig und Minsener Oog im Niedersächsischen Wattenmeer.*



© Janna R. Wieland 2022

Vor mir liegt das graue Watt, flach unter meinen nackten Füßen. Es ist kühl und ich sinke ein, tausende kleine Häufchen der Wattwürmer werfen ihre Schatten und säumen die wellenförmigen Spuren des Meers auf dem Watt. Wir waten durch die Priele, lauschen der Stimme des Natur-Landschafts- und Wattführers Joke Pouliart. Seine Stimme erreicht mich immer wieder abgehackt durch den frisch pfeifenden Wind. Noch haben wir Zeit, bevor die Flut zurückkommt. Ehrfürchtig, bei Ebbe auf dem Meeresgrund laufen zu können, steuern wir auf die Insel Minsener Oog zu, die zum *UNESCO-Weltnaturerbe* gehört. Unter uns tummeln sich Milliarden von Mikroorganismen, Muscheln, Krebse, Wattwürmer und vieles mehr – auch Mikroplastik. Das Watt ist $CO_2$-Speicher. Der Wind, Ebbe und Flut und die Gewalt des Wassers mit seinen Strömungen entscheiden jedes Jahr aufs Neue, wo die Priele im nächsten Jahr

7 Dies ist die überarbeitete und längere Version des Textes »Durchs Niedersächsische Wattenmeer« aus Althans et al. (2023).

verlaufen wird, wo Salzwiesen anwachsen oder auch Sandbänke wieder weggeschwemmt werden.

Am Rand der Dünen auf der Insel erfahren wir, dass etwa 10–12 Millionen Vögel jährlich durch das Wattenmeer und seine Inseln ziehen, das vogelreichste Gebiet in Mitteleuropa und Drehscheibe für Küstenzugvögel. Ich mache Fotos, die wie Postkarten aussehen und mir in ihrer Ästhetik Gefühle nach etwas Unschuldigem, Ursprünglichem und zugleich Natürlichem aufdrängen. Zugleich erzählt Joke vom Artensterben durch den Klimawandel aufgrund weltweit veränderter Jahreszeitenzyklen. So ist das ›Büffet‹ für Vögel aufgrund verfrühter Jahreszeiten mancherorts bereits geschlossen, wenn sie dieses erreichen. Die Vogelwartin auf der Minsener Oog begrüßt uns mit: »Uns geht es gut, aber den Vögeln geht es schlecht«. Sie weist auf das dramatische Sterben von Vögeln wie den Flussseeschwalben im Zuge der aktuellen Vogelgrippe und Klimawandel hin, indem sie unterschiedliche laminierte Infokärtchen mit Bildern und Weltkarten in die Luft streckt. Ich denke an das Buch »Arts of Living on a Damaged Planet«, in dem das ›shifting baseline syndrome‹ beschrieben ist – ein Begriff aus der Ökologie, von dem Meeresbiologen Daniel Pauly geprägt (Tsing et al. 2017: G7). Damit ist gemeint, dass sich der Bezug (›die Baseline‹) zu den umgebenden Landschaften über Generationen hinweg verändert. Es kommt zu einem ›shift‹, da Wissen vergangener Zeiten verschwindet. Transformierte und zerstörte Landschaften werden zu einer neuen Realität. Es ist das Vergessen an sich, wie es im Buch heißt, das die Landschaften neu formt. Ich sehe veränderte Landschaften und Ökologien, die uns vergessen lassen, wie Landschaft vorher einmal war: »Forgetting, in itself, remakes landscapes, as we privilege some assemblages over others. Yet ghosts remind us. Ghosts point to our forgetting, showing us how living landscapes are imbued with earlier tracks and traces.« (ebd.: G6)

Joke bringt in seinen Erzählungen sonderbare menschliche und nichtmenschliche Koexistenzen zum Vorschein. Er erzählt von den Silbermöwen, die auf den Friesischen Inseln bewusst angesiedelt wurden. Ihre Population stieg durch günstige Bedingungen vor Ort an, vor allem durch die Beziehungen, die die Vögel im Zuge des steigenden Konsums der Nachkriegszeit mit Mülldeponien eingingen. Die Möwen – teils mit Transpondern versehen – flogen immer wieder zu Mülldeponien und Containern mit Schlachtabfällen aus der Massentierhaltung, bis nach Osnabrück und Vechta, teils bis zu den Deponien ins Ruhrgebiet. Durch die Versiegelung – also die Bedachung – von Deponien fiel diese Nahrungsgrundlage weg. Der Rückgang der Möwen wiederum fiel mit klimatischen Veränderungen zusammen, die

die Nahrungsbedingungen ebenso beeinflussten. Mehr oder weniger massive Eingriffe durch den Menschen, wie Besiedelungen, Landwirtschaft, Off-Shore Anlagen, Flüssigerdgasterminals, aus der Zucht und Schiffsverkehr eingeschleppte Austern in die Nordsee u.v.m. verändern Ökologien und ihre Landschaften. Landschaft ist hier nicht unberührt oder ursprünglich, sondern transformiert und politisch. Die Beziehungen, die menschliche und nicht-menschliche Akteur*innen im Wattenmeer eingehen, sind nicht eindeutig. Sie hinterlassen häufig gefährdete und beschädigte Ökologien (vgl. Tsing 2018: 205).

Über diese ambivalenten Landschaften mit ihren Spuren von Altem, Bekanntem und Unbekanntem schweifen mein Blick und meine Gedanken beim Zuhören. Ich erinnere mich an den »TalentCampus«[8] der *julabü*[9] im Sommer 2020 und an die von Kindern und Jugendlichen entwickelten Zukunftsszenarien, die in szenischen Übungen Zukunftsängste angesichts schädlicher menschlicher Umwelteinflüsse performativ verhandelten. Neben Zukunftsängsten hinsichtlich Armut (Klassismus), Rassismus oder Sexismus standen ebenso Sorgen vor Umweltkatastrophen und Überschwemmungen im Mittelpunkt. Die gezeigten Szenarien hinterlassen Gefühle von Machtlosigkeit angesichts eines nicht kontrollierbaren »unfolding change process« (Albrecht et al. 2007: 95). Für diese Form des Kummers steht das Konzept der »Solastalgie«[10] des Geografen Glenn Albrecht. Mit Solastalgie ist die Belastung gemeint, die durch Einflüsse von Umweltbelastungen entsteht und auf Menschen einwirkt, wenn sie mit den Veränderungen vor Ort, mit zerstörten und transformierten Ökologien umgehen müssen. Solastalgie steht im Gegensatz zu Nostalgie, Melancholie oder Heimweh und betrifft den Kummer vor Ort durch ein erlebtes Ausgesetzt-Sein an Umweltveränderungen.

---

8 Durch den Theatermacher Frank Fuhrmann initiiertes Projekt in Kooperation mit der Jungen Volkshochschule Wilhelmshaven.

9 Die Abkürzung »julabü« steht für die *Junge Landesbühne Niedersachsen Nord*.

10 »People who are still in their home environs can also experience place-based distress in the face of the lived experience of profound environmental change. The people of concern are still ›at home‹, but experience a ›homesickness‹ similar to that caused by nostalgia. What these people lack is solace or comfort derived from their present relationship to ›home‹, and so, a new form of psychoterratic illness needs to be defined […] Therefore, solastalgia refers to the pain or distress caused by the loss of, or inability to derive, solace connected to the negatively perceived state of one's home environment. Solastalgia exists when there is the lived experience of the physical desolation of home.« (Albrecht et al. 2007: 96)

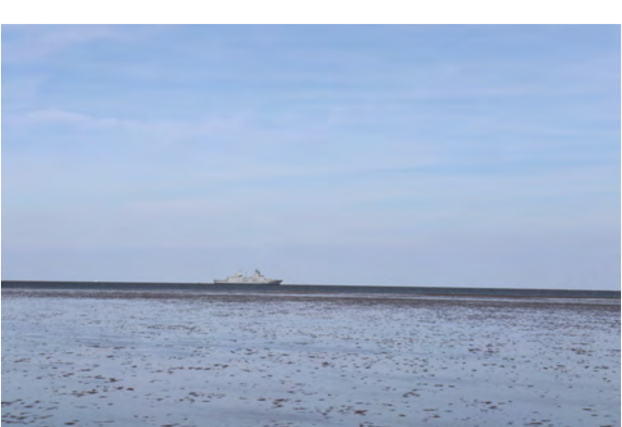
*Abb. 2: Minsener Oog im Niedersächsischen Wattenmeer.*



© Janna R. Wieland 2022

Meine Postkarten-Fotos erscheinen plötzlich spröde und romantisch zugleich. Je genauer ich hinschaue, desto mehr zeigt sich das Wattenmeer von unterschiedlichen Spuren durchdrungen. Spuren, die mir den Konflikt zwischen dem Schutz des Wattenmeeres als Weltnaturerbe und dem Ausbeuten seiner Ressourcen aufdrängen. So finden sich Spuren von Kies- und Sandabbau, Erdöl- und Gasförderung, Tourismus, Fischerei, Schiffsverkehr, historische wie aktuelle militärische Nutzung bei gleichzeitigem Küstenschutz. Am Horizont thronen mehrere Schiffe der Marine an der Fahrtrinne, die in den Jadebusen führt. Joke erzählt, dass die Insel Minsener Oog und ihre Sandbänke im Kaiserreich mit Buhnen und Dämmen stabilisiert und später durch den Küstenschutz weiter aufgespült wurden, sodass die Fahrwasserrinne nicht durch die Wanderung der Sandbänke allmählich mit Sand gefüllt, ›verlandet‹ würde. Ohne die so künstlich verstetigte Insel würde die Einfahrt in die Fahrrinne, die nach Wilhelmshaven (JadeWeserPort) zum Tiefwasserhafen führt, nicht existieren, könnten keine neuen Flüssigerdgasterminals (ohne Umweltgutachten) gebaut werden, die Schiffe der Marine nicht in den Jadebusen fahren, kurz: könnte der Standort als Wirtschaftsfaktor, Energie- oder Militärstandort nicht in der jetzigen Form existieren.

*Abb. 3: Zwischen Schillig und Minsener Oog im Niedersächsischen Wattenmeer.*





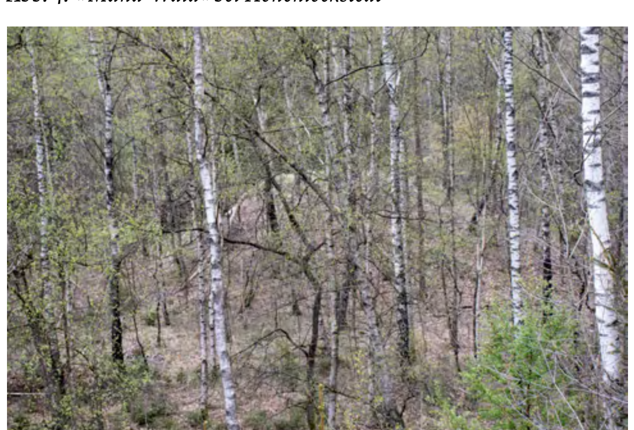
Die Schiffe in der Fahrrinne rufen bei mir die im *Stadtarchiv WHV* gesichteten Bilder von Kriegszerstörung und Marineaufstand auf. Die Schiffe verbinden sich auch mit Spuren kolonialer Gewalt, die in einer Veranstaltung im Küstenmuseum zur Frage der Sichtbarkeit »Schwarzer Geschichte in Wilhelmshaven«, in der gleichnamigen Veranstaltung im Küstenmuseum (2022) durch den *Runder Tisch Dekolonialisierung*[11] 2022 verhandelt wurden. Die Schiffe am Horizont verbinden sich zugleich mit dem aktuellen russischen Angriffskrieg in der Ukraine, dem Transformationsdruck durch Klimawandel, mit Ressourcenabbau, Energiegewinnung und dem damit einhergehenden Ausbau von Flüssigerdgasterminals direkt hier im Jadebusen, mit Natur- und Tierschutz, Nahrungsmittelproduktion, Umweltbelastungen und den damit

11 Am 2021 von Wilma Nyari gegründeten *Runder Tisch Dekolonialisierung* sitzen Vertreter*innen von Museen, Stadtarchiv, der Kirchen in WHV. Ziel ist es, Spuren des Kolonialismus und mit diesem verbundene Formen von Rassismus zu untersuchen, um mit diesem kritisch umzugehen. Der Runde Tisch arbeitet u.a. mit der *IGS Wilhelmshaven*, der *Afrika-Union Wilhelmshaven* und dem *Küstenmuseum* zusammen und hat gemeinsam mit Diana Thiam einen Beschluss zur Ächtung des N-Worts vorangebracht. Neben weiteren Vernetzungen mit Institutionen in und um WHV wurde zudem in Kooperation mit den Städten Bremen, Oldenburg und Wilhelmshaven das Netzwerk *deKol* gegründet. In WHV hat der Runde Tisch erreicht, dass der Afrozensus erhoben wird und arbeitet an der Umbenennung von Straßennamen, Denkmälern und Plätzen.

verbundenen Sorgen der Jugendlichen und Kindern aus dem Theaterworkshop an der *julabü*.

## 3. Im »Muna-Wald« in Hohenlockstedt (Fiona Schrading)

*Abb. 4: »Muna-Wald« bei Hohenlockstedt*



© Fiona Schrading 2022

Ich gehe mit dem Ortshistoriker Achim Jabusch vom Verein für Kultur und Geschichte in Hohenlockstedt, eine kleine Gemeinde in der Mitte Schleswig-Holsteins, durch den nahegelegenen Holsteiner Wald.[12] Die Stämme der Fichten bilden ein geordnetes Muster vertikaler Linien in verschiedenen Dicken und Brauntönen, zwischen denen in der Sonne glänzende Partikel auf- und niedersteigen. Der Wind erzeugt ein unablässiges lautes Brausen in den dunkelgrünen Baumkronen. Achim zeigt mir die Überreste von Schießständen, Schützengräben und Bunkern. Bruchstücke von historischen Erzählungen und Anekdoten verweben sich mit langen Zeiten, in denen wir schweigend im Unterholz umherstreifen, nach dem Weg suchen, eine historische Karte studieren. Manche Orte wollen wir schnell wieder verlassen und manchmal bleiben wir lange. Manche Orte bringen uns zum Reden. Manchmal plaudern wir wie zwei Spaziergänger, dann nimmt Achim wieder die Rolle des

12 Siehe auch: Althans et al. (2023).

Tourguides ein. Der Wald sowie das gesamte Gebiet der heutigen Gemeinde Hohenlockstedt mit ihren Wäldern, Feldern und kleinen Ortschaften war einst ein großer Truppenübungsplatz bis zum Ende des Ersten Weltkrieges. Die Landschaft ist von diesem militärischen Erbe nicht zu trennen. Die Kartoffelbauern finden immer noch alte Gewehrkugeln und Granatsplitter im Acker. Die vom Verein etablierte »Kaiserliche Übungsplatztour« führt uns auf die Spuren der ›Finnischen Jäger‹, die hier während des Ersten Weltkrieges im ehemaligen Militärlager »Lockstedter Lager« ausgebildet wurden und die heute noch in der Erinnerungskultur von Hohenlockstedt eine wichtige Rolle spielen. Durch die Praktiken des Vereins und der Gemeinde sind Hohenlockstedt und seine Landschaften in einen finnischen Nationalmythos eingewoben.

Direkt neben dem Holsteiner Wald beginnt der sogenannte »Muna-Wald«, dessen Laubbäume in Zeiten des Nationalsozialismus die Munitionsbunker einer großen Heeresmunitionsanstalt vor den Augen der Alliierten verbergen sollten. Einige der Bunker wurden damals von den Engländern gesprengt. Laubbäume und Gestrüpp wachsen über die vielen verbliebenen Erdwälle. Ab und zu sieht man noch Reste von Betonmauern oder verrosteten Stahlstangen unter dem dicken braunen Laub hervorragen. Zwei Mitglieder des Landfrauenvereins erzählen mir später am Abend, dass sie als Kinder gerne mit ihren Fahrrädern über diese einzige hügelige Landschaft in der Umgebung gefahren sind. »Komm, wir gehen zu den sieben Hügeln!«, sagten sie immer. Äste brechen unter meinen Füßen, als ich mit Achim auf einen dieser Sprenghügel klettere. Um uns herum eine unruhige Landschaft, die Sprenghügel und Birken bilden einen unregelmäßigen Rhythmus und verdecken die Sicht. Über uns das unaufhörliche Rauschen der Baumkronen, zwischendurch das Dröhnen eines Sportflugzeugs, das über dem Wald kreist. »Dort war der Bunkereingang!« sagt Achim und zeigt auf eine Lücke im unregelmäßigen Kreis des Hügels. Ich starre in die leere Mitte des Sprenghügels hinunter, als gäbe es hier etwas zu sehen. Aber hier ist nichts als Wald, diese Sprenghügel sind nichts anderes als Erde, Blätter und Bäume, und doch zeichnen die Hügel die Umrisse der Bunker nach, die einmal hier standen. Ihre Abwesenheit ist in den Wald eingegraben mit der Wucht der Sprengung jener Munition, die viele Frauenhände von Zwangsarbeiterinnen einmal hier zusammengesteckt haben. Auf alten Fotos blicke ich später in die Gesichter junger Frauen aus der Ukraine und Polen, hinter ihnen derselbe Wald. Ich spüre, wie sich hier im Wald, auf dem Feld, am Teich die Erzählungen verändern. Wie Landschaft in diese Erzählungen interveniert, aber zugleich nicht von ihnen zu trennen ist;

wie sie untrennbar materiell-semiotisch mit militärischen, historisierenden, agrar- und forstwirtschaftlichen Praktiken verschränkt ist. Ich stehe auf dem Erdhügel, ich erinnere mich daran, dort zu stehen, es ist kühl, unbequem, ich halte mich an einer dünnen Birke fest. Wie lässt sich die Fühlbarkeit dieses Moments festhalten, seine »stickiness« (Ahmed 2004: 89) beschreiben, wie bleibt er haften?

*Abb. 5: »Muna-Wald« bei Hohenlockstedt.*



© Fiona Schrading 2022

Wie, wann und wo werden Affekte Teil des ethnografischen Prozesses? Wo und wie können sie aufgespürt, sichtbar und beforschbar werden? Affekte, so beschreibt es Kathleen Stewart, eignen sich nicht als klar umgrenztes Analyseobjekt, »They are, instead, a problem or question emergent in disparate scenes and incommensurate forms and registers; a tangle of potential connections.« (Stewart 2007: 4) Affekte werden in einem gelebten, gefühlten Moment als ›etwas‹ spürbar und zugleich sind sie nicht von den vielfältigen Resonanzen und Verbindungen zu einem Anderswo abtrennbar, die sie aufrufen. Landschaft macht hier für mich eine Ungleichzeitigkeit, eine »patchiness« (Tsing 2015: 4) wahrnehmbar. Dieser spezifische Ort im Wald verbindet sich mit einem losen, lückenhaften und veränderlichen »affective arrangement« (Slaby 2019: 109), das ebenso kulturelle Praktiken des Erinnerns und Vergessens, des Militärgedenkens und der Heldenverehrung umfasst wie forstwirtschaftliche,

landwirtschaftliche Praktiken und alltägliche Praktiken des Spazierengehens, das immer in Überkreuzung mit meinem eigenen, partiellen verkörperten Erfassen sowie Aufzeichnungspraktiken zu denken ist. Es ist nicht von materiellen wie politischen Dimensionen zu trennen, von Fragen der Macht und der Frage danach, welche Potenziale affektiver Zugehörigkeit wie möglich werden – und welche nicht.

## 4. Ein Acker im Oderbruch (Mirjam Lewandowsky)

In Jäkelsbruch, einem Ortsteil von Eichwerder bei Wriezen im Oderbruch, verläuft entlang eines kleinen Dorfes mit wenigen Häusern in einem dünn besiedelten Landstrich ein unscheinbarer Feldweg. Er verläuft entlang eines Geländes, das für den Bildhauer Arno Breker mit Gutshaus, Park, Schwimmbad und Atelier geplant wurde. Adolf Hitler hatte ihm das Gelände 1940 persönlich zum 40. Geburtstag geschenkt. Dort sollte sich der Künstler erholen, Kindergeburtstage feiern und Feste ausrichten, während er in seinem Atelier gleichzeitig eine nahegelegene Künstlerkolonie plante, in der bis zu 10.000 Menschen, darunter Hunderte von Zwangsarbeiter*innen, in Bildhauerwerkstätten arbeiten und ganz Germania mit riesigen Statuen bestücken sollten.[13] Nur einige verwitterte, französische Gartenplastiken zeugen noch von der Anwesenheit eines Ortes, dessen Entstehen mit dem Sieg der Alliierten dann doch verhindert wurde.

Am Ende dieses Feldwegs wird es heller und die Büsche geben den Blick frei auf ein riesiges Feld, auf dem vermutlich die in der Region dominierenden Kulturen Hafer, Mais oder Raps angebaut werden sollen. Es ist eine große braune Ackerfläche ohne Bepflanzung. In der industriellen Landwirtschaft werden diese weiten baumlosen Agrarsteppen, die nach der Ernte oder im Winter oft pflanzenlos bleiben, mit schweren Maschinen verdichtet.

Auf einer dieser Flächen soll einige Kilometer entfernt eine mehrere Hektar große Legehennenmastanlage mit 30.000 Tieren entstehen, zusätzlich zu den ohnehin schon 1,5 Millionen Masttieren, die im Oderbruch leben. Die Betreiber (die Odega Gruppe) werben mit fair gehaltenen Tieren, ein Video auf der Webseite zeigt in überstrahlten Bildern einen jungen hübschen Bauern, der ein Küken auf dem Arm hat und es liebevoll streichelt (vgl. Odega Gruppe 2019). Eine Bürgerinitiative hingegen erklärt, dass die Schadstoffbelastung für

13 Vgl. hierzu Althans et al. (2023).

Mensch, Natur und Umwelt enorm sei (vgl. Bürgerinitiative Oderbruch 2021). Die Exkremente der Auslaufzone würden die Böden und umliegende Gewässer verunreinigen, verabreichte Antibiotika würden zum Teil wieder ausgeschieden und auf umliegende Felder gebracht, durch Bioaerosole würden Viren auf Wildvögel und andere Tierbestände übertragen, Geruchs- und Lärmbelästigung in den angrenzenden Ortschaften zunehmen.

*Abb. 6: Verwehungen auf einem Acker im Oderbruch.*



© Mirjam Lewandowsky 2021

Der Wind, der dann die Aerosole und die Gerüche weitertragen wird, wird auf dem Video, das ich von diesem Feld drehe, als ein pfeifendes, krachendes und störendes Geräusch hörbar. An diesem Tag hängen graue Gewitterwolken über dem Land, vereinzelt fallen schon Tropfen und der Wind pfeift – ja, wie pfeift er eigentlich?

In Japan gibt es ein Wörterbuch des Windes – ›kaze no jiten‹ –, in dem 2.036 verschiedene Arten des Windes aufgeführt werden: »Wind aus den Bergen, Winde vom Meer, Winde, die sich durch einen Felsspalt drängen, Winde, die eine Erkältung verursachen und Winde, vor denen man sich hüten muss wie vor Hunden, die Menschenfleisch gefressen haben.« (Vieser 2020: 149) Für den Wind, der im flachen Oderbruch allgegenwärtig ist, gibt es bisher keine besondere Art der Bezeichnung. Es müsste ein Name sein, der das ökologisch-poetische Gewicht auffangen könnte, die Winde als koordinierende Elemente einer Landschaftsassemblage beschreibt in Bezug auf die Frage »how things hold« (Gan/Tsing 2018: 102).

Der Wind ist auch der Grund für die Erosion auf den Ackerfeldern. Die Erosion ist sowohl Feindin als auch Produkt der industriellen Landwirtschaft: durch die Flurbereinigungen und Zwangskollektivierungen im 20. Jahrhundert und die damit verbundenen Abholzungen von Bäumen und Hecken entstanden große Ackerflächen, aber auch ein großes Problem, da so fruchtbare Böden abgetragen werden, die im Oderbruch ohnehin nicht leicht zu beackern sind. Im Fachjargon werden diese Böden ›Auenlehmgleye‹ genannt, weil sie fruchtbar sind und eine hohe Wasserspeicherkapazität haben, bei länger anhaltender Trockenheit jedoch zur Bildung von Trockenrissen und Verkrustung neigen. Man spricht im Oderbruch auch von ›Minutenböden‹, weil die Zeitspanne, in der sie zu bearbeiten sind, aufgrund dieser Beschaffenheit relativ gering ist (vgl. Ministerium für ländliche Entwicklung, Umwelt und Verbraucherschutz des Landes Brandenburg (MLUV)/Stiftung NaturSchutzFonds Brandenburg 2005). Trotzdem beträgt die Ackerfläche im Oderbruch etwa 94 % (vgl. ebd.).

Winde sind aber nicht nur Transportmedium (z.B. zur Erzeugung von Windenergie), tragen Böden ab und verbreiten Gerüche oder Krankheitserreger, sondern sind auch ein ›immersives Element‹, das einen nicht nur taktil berühren kann, sondern von dem man auch berührt, in Bewegung versetzt wird, wenn man mit ihm in Berührung kommt. Dieses gegenseitige In-Bewegung-versetzen von Wind, Wetter, Mensch, Technologie etc. ist ein durch und durch dynamischer Prozess: »It is not that they have agency, they are agency.« (Ingold 2007: 31) Das oben beschriebene Zusammenspiel von Boden und Wind als dynamisches Miteinander veranschaulicht eine »earthy connectedness that animates and re-affects material worlds and a sense of more than human community in those involved« (Puig de la Bellacasa 2019: 391).

Landschaften sind gezeichnet von vergangener und gegenwärtiger Nutzung, durchzogen von Spuren ihrer Bewirtschaftung seit der ersten Besiedlung, die wir aus der Gegenwart wahrnehmen und die uns eine Ahnung vom Zukünftigen geben. Diesen Spuren zu folgen kommt einer räumlichen und zeitlichen Durchmessung des Ortes, der sich verändert und wandelt, gleich. Doch wie genau folgt man diesen Spuren, Gedanken, Materialien, Abdrücken und wie lässt man sich davon berühren? Wie werden Landschaften politisch?

Politische Räume tun sich also nicht nur dort in der Landschaft auf, wo vertraute Landschaft verschwunden ist und Spuren der Vergangenheit, des Gewohnten und Bewohnten, durch humane und nicht-humane Akteur*innen Geformten hinterlassen hat, sondern auch dort, wo etwas Neues, anderes mit ihr getan wird oder werden soll. Landschaften bewahren ebenso wie sie sich

verändern. Auf welchem Boden, bei welchem Wetter, bei welcher Witterung, mit welchen Tieren und Menschen und Technologien etwas geschieht, ist dabei derart »von Gewicht« (Haraway 2018: 59), dass Landschaften nicht die Idee einer passiven, jeweils für sich stehenden Materie widerspiegeln, die man als Ressource instrumentalisieren, bezwingen, zerstören oder ausbeuten kann. In diesen Landschaften materialisieren sich politische Räume als Räume eines dynamisierenden und agentischen Geschehens, auf das und mit dem reagiert und geantwortet werden kann.

## 5. Fazit (Birgit Althans)

Wir haben in diesem Text beschrieben, wie wir uns dem Phänomen ›Landschaft‹ im Rahmen einer Förderlinie zur kulturellen Bildung in ländlichen Räumen in unterschiedlicher Weise, aus unterschiedlichen Disziplinen und an unterschiedlichen Orten angenähert haben: mit unseren Körpern und unseren Sinnen, Landschaften sehend, riechend, schmeckend und spürend, mit und durch diverse mediale Aufnahmegeräte hindurch, mit Kameras mit und ohne Stativ, mit Mikrofonen und Tonaufnahmegeräten, mit Stift und Papier, digitaler Software, mit Laptops, Handys, Tablets. Wir haben gezeigt, wie dabei Texte und audio-visuelle Artefakte entstanden sind, mit denen wir auf die Impulse der Landschaften und der menschlichen und nicht-menschlichen Akteur*innen, die wir dabei getroffen haben, geantwortet haben. Wir verstehen dabei, wie schon einmal methodologisch im Kontext einer »Responsive(n) Organisationsforschung« (Althans/Engel 2016: 1) entwickelt, sowohl die in der Landschaft vorgefundenen Menschen, Gebäude, Böden, Himmel, Tiere, Pflanzen, Fotos, Karten, Zeitungsartikel, Texte als wirksame Dinge und ›signifikante Akteur*innen‹, sowie auch die von uns im Forschungsprozess dabei als ›Response der beobachteten Praxis‹ produzierten Dinge (wie Transkripte, Beschreibungen, Fotos, Videos, und Tondokumente) als ›Performativität der Materie‹ (vgl. Barad 2012). Diese treten nach unserer Auffassung und Erfahrung in Landschaften in »Intraaktion«[14] (ebd.: 20) mit den in ihnen vorgefundenen Akteur*innen und den sie Beforschenden. Landschaften,

14 »Materie ist ein stabilisierender und destabilisierender Prozess schrittweiser Intraaktivität. Phänomene – die kleinsten materiellen Einheiten (relationale ›Atome‹) – materialisieren sich und erlangen ihre Relevanz durch diesen Prozess fortlaufender Intraaktivität.« (Barad 2012: 40).

aus dieser neomaterialistischen Perspektive aufgefasst, sind dann nicht nur einfach da, sondern verändern sich permanent, organisieren sich um und werden umorganisiert. Sie lassen sich so – ähnlich wie Clifford Geertz schon einmal »Kulturen als Text« (Geertz 1987) auffasste – auch als ›Prozesse des Organisierens‹ lesen:

> »Organisieren ähnelt einer Grammatik in dem Sinn, daß es eine systematische Zusammenstellung von Regeln und Konventionen bedeutet, durch welche Folgen von ineinandergreifenden Verhaltensweisen so zusammengefügt werden, daß sie soziale Prozesse bilden, die für die Handelnden verständlich sind. Es ist eine Grammatik auch in dem Sinn, daß es aus Regeln für die Zusammenstellung von Variablen und Kausalrelationen zu sinnvollen Strukturen […] besteht, welche die neueren Erfahrungen der Menschen, die organisiert werden, zusammenfasst. […] Organisieren richtet sich anfangs auf jeden nicht selbstverständlichen Input. Vorkommnisse, die einen Wandel, einen Unterschied oder eine Diskontinuität gegenüber dem bisherigen Gang der Dinge bedeuten, Vorkommnisse, die mehr als eine Bedeutung zu haben scheinen (die mehrdeutig sind), bieten Anlaß für eine beträchtliche kollektive Aktivität. Wenn diese Inputs schließlich weniger zweideutig geworden sind, nimmt das Ausmaß der auf sie gerichteten Aktivität ab.« (Weick 1995: 12)

Dabei geht es aus performativitätstheoretischer Sicht bei der Beobachtung und Wahrnehmung der sich permanent neu organisierenden, in Transformation befindlichen – und ihre Transformationen auch wieder vergessenden – Landschaften immer auch um die Wahrnehmung des ›Vollzugs‹, des ›Prozesses des Organisierens‹, des »Wie des Vollziehens« (van Eikels 2013: 26), um »eine Aufmerksamkeit, die im einzelnen Vollziehen verschiedene Handlungen unterscheidet und bewertet, und vor allem auch ein Wissen darum, wie Vollziehen sich auf Vollziehen bezieht, welche Weisen der Bezugnahme das Durchlaufen von Handlungsweisen erlaubt und was für Wechseldynamiken, Stabilisierungen, Verstetigungen, Strukturen, Strukturbrüche und -umbrüche sich daraus ergeben können.« (Ebd.) In Landschaften, die wir ja als Affektgefüge auffassen, sind menschliche und nicht-menschliche Akteur*innen in ihren Aussagen und Wirkweisen so verteilt, dass sie alle »unterschiedliche, lose miteinander gekoppelte Positionen einnehmen« (Weick 1995: 126), was es u.a. wahrscheinlich macht, dass »die Leute vergessen, was irgendwer gesagt hat« (ebd.).

Auf dieses fast konstitutive, alltägliche Vergessen im Erleben von Landschaften, dem wir in unseren Landschafts-Erforschungen oft begegneten, versuchen wir – auch wenn wir alle Sinne unserer Körper sowie diverse Medien nutzen – vor allem mit dem Prozess des Schreibens zu antworten, auch, um »Responsabilität« (*response-ability*) (Haraway 2018: 143) zu entwickeln. Das Schreiben schließt die aktivierten Sinneswahrnehmungen dabei überhaupt nicht aus, so auch Gilles Deleuze: »das Problem des Schreibens lässt sich auch nicht von einem Problem des *Sehens* oder *Hörens* trennen« (Deleuze 2015: 9, Herv. BA). Er sieht das Sprachliche so im Schreiben stets mit seinem eigenen Außen kommunizieren: »einem nicht-sprachlichen Sehen und Hören, das aber einzig von der Sprache ermöglicht wird. [...] Man sieht und man hört durch die Wörter, zwischen den Wörtern hindurch. [...] Dieses Hören und dieses Sehen sind keine Privatsache, sie bilden vielmehr die Gestalten einer Geschichte und einer Geographie« (ebd.). Das Schreiben nimmt unsere Sinneseindrücke und -wahrnehmungen auf, ›um-schreibt‹, skizziert und umspielt, ›materialisiert‹ sie so erneut – in der Schrift! Karen Barad fasst diese wechselseitigen Prozesse zwischen unterschiedlichen Materialitäten performativ, als ein »How Matter Comes To Matter« (Barad 2003: 801). Im Schreiben entstehen, so wiederum Deleuze, Texte als ›Wege‹, die wiederum Landkarten und Landschaften zeichnen: »Die einen sind kurz, die anderen länger, aber sie überkreuzen sich, führen immer wieder an denselben Orten vorbei, laufen aufeinander zu oder auseinander, und jeder von ihnen öffnet einen Blick auf weitere. [...] Jedes Werk ist eine Reise, eine Fahrt, aber es durchläuft diesen oder jenen äußeren Weg nur kraft innerer Wege und Bahnen, aus denen es besteht und die seine Landschaft oder sein Konzert bilden.« (Deleuze 2015: 9–10). Ähnlich geht Robert Macfarlane, einer der Begründer des Nature Writing vor, der dabei ganz körperlich, gehend, alten Wegen sowie verschiedensten Fährten und Spuren folgt und dabei die Beziehung zwischen »Pfaden, Gehen und Vorstellungskraft« (Macfarlane 2016: 7) auslotet. Dem Literaturwissenschaftler Macfarlane begegnen, wenn er gehend »Fährten« folgt u.a. »Geister und Stimmen«, Geschichten, die »den Wegen innewohnen« und scheinbar in der Vergangenheit liegen, »nur um immer und immer wieder in der Gegenwart zu landen« und dabei zu erfahren, »auf welch subtile Weise die Landschaften, die wir durchqueren, uns prägen und formen.« (Ebd.) Deleuze wiederum, der ja das Schreiben selbst als ›Weg-Erfahrung‹ auffasst, begreift das Schreiben als ›Werden‹. Dies passt zu unserem methodischen Vorgehen in »Wasteland?«:

> »Schreiben bedeutet sicherlich nicht, dass man einem erlebten Stoff eine (Ausdrucks-)Form aufzwingt. [...] Schreiben ist eine Sache des Werdens, stets unfertig, stets im Entstehen begriffen [...]. Es ist ein Prozess, das heißt ein Weg, der sich dem Leben öffnet und das Lebbare und Erlebte durchquert. Das Schreiben ist untrennbar vom Werden: Im Schreiben geschieht ein Frau-Werden, ein Tier- oder Pflanzen-Werden, ein Molekül-Werden bis hin zum Unwahrnehmbar-Werden. [...] Werden heißt nicht eine Form erlangen (Identifikation, Nachahmung, Mimesis), sondern die Zone einer Nachbarschaft, Ununterscheidbarkeit oder Nicht-Differenzierung finden.« (Deleuze 2015: 11)

Auch Landschaften, so haben wir gelernt, hören nie auf zu werden. Wir haben versucht, ihnen dabei in unserem Werden, im Schreiben zu begegnen.

## Quellen

Ahmed, Sara (2004): The Cultural Politics of Emotion, Edinburgh: Edinburgh University Press.

Althans, Birgit/Engel, Juliane (Hg.) (2016): Responsive Organisationsforschung. Feedbackkulturen im Übergang, Wiesbaden: Springer VS.

Althans, Birgit/Lewandowsky, Mirjam/Schrading, Fiona/Wieland, Janna (2023): »Affektive Landschaften? Zum Verhältnis von Affekt, Landschaft und ethnographischer Forschung«, in: Nina Kolleck/Luise Fischer (Hg.), Kulturelle Bildung im ländlichen Raum. Transfer, Ko-Konstruktion und Interaktion zwischen Wissenschaft und Praxis, Berlin: VBB (im Erscheinen).

Albrecht, Glenn/Sartore, Gina-Maree/Connor, Linda/Higginbotham, Nick/Freeman, Sonia/Kelly, Brian/Stain, Helen/Tonna, Anne/Pollard, Georgia (2007): »Solastalgia: the distress caused by environmental change«, in: Australasian Psychiatry 15 (1), S. 93–98.

Barad, Karen (2003): »Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter«, in: Signs: Journal of Women in Culture and Society 28 (3), S. 801–831.

Barad, Karen (2007): Meeting the Universe Halfway. Quantum physics and the entanglement of matter and meaning, Durham/London: Duke University Press.

Barad, Karen (2008): »Queer Causation and the Ethics of Mattering«, in: Noreen Giffney/Myra J. Hird (Hg.), Queering the Non/Human, Aldershot/Burlington: Ashgate, S. 311–338.

Barad, Karen (2012): Agentieller Realismus, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Bloom-Christen, Anna/Grunow, Hendrikje (2022): »What's (in) a Vignette? History, Functions, and Development of an Elusive Ethnographic Subgenre«, in: Ethnos, doi: 10.1080/00141844.2022.2052927.

Bridges, Ben/Osterhoudt, Sarah (2021): Landscapes and Memory, in: Oxford Research Encyclopedias, Anthropology. URL: https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190854584.013.304 (24.10.2022).

Bürgerinitiative Oderbruch (2021): Brauchen wir noch mehr Massentierhaltung im Oderbruch?. URL: https://www.bi-oderbruch.de/#h.v3w5bwhvthls (25.10.2022).

Clough, Patricia/Halley, Jean (Hg.) (2007): The Affective Turn. Theorizing the Social, Durham/London: Duke University Press.

Debord, Guy (2005): »Die Theorie des Umherschweifens«, in: Der Architekt 11–12 (05), S. 64–69.

Deleuze, Gilles (2015): Kritik und Klinik, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Gan, Elaine/Tsing, Anna (2018): »How Things Hold. A Diagram of Coordination in a Satoyama Forest«, in: Social Analysis 62 (4), S. 102–145.

Geertz, Clifford (1987): Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Gregg, Melissa/Seigworth, Gregory J. (Hg.) (2010): The Affect Theory Reader, Durham/London: Duke University Press.

Haraway, Donna (2008): When Species Meet, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Haraway, Donna (2016): Das Manifest für Gefährten, Berlin: Merve Verlag.

Haraway, Donna (2018): Unruhig Bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän, Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag.

Ingold, Tim (2007): »Earth, Sky, Wind, and Weather«, in: Journal of the Royal Anthropological Institute (N.S.), S. 19–38.

Ingold, Tim (2013): Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture, Oxford: Routledge.

Ivinson, Gabrielle/Renold, Emma (2013): »Subjectivity, affect and place. Thinking with Deleuze and Guattari's body without organs to explore a young teen girl's becomings in a post-industrial locale«, in: Subjectivity 6, S. 369–390.

Knudsen, Britta Timm/Stage, Carsten (2015): Affective Methodologies. Developing Cultural Research Strategies for the Study of Affect, Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan.

Latour, Bruno (2008): Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Latour, Bruno (2017): Kampf um Gaia. Acht Vorträge über das neue Klimaregime, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Macfarlane, Robert (2016): Alte Wege, Matthes & Seitz: Berlin.

Massumi, Brian (2002): Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation, Durham/London: Duke University Press.

Ministerium für ländliche Entwicklung, Umwelt und Verbraucherschutz des Landes Brandenburg (MLUV)/Stiftung NaturSchutzFonds Brandenburg (2005): Auengley. Steckbriefe Brandenburger Böden. URL: https://mluk.brandenburg.de/media_fast/4055/a_sb_9_2.pdf (25.10.2022).

O'Dell, Tom/Willim, Robert (2013): »Transcription and the Senses. Cultural Analysis When it Entails More than Words«, in: The Senses and Society 8 (3), S. 314–334.

Odega Gruppe (2019): FairMast – die tierfreundlichere Alternative! [Youtube-Video], URL: https://www.odega.de/gefluegelwirtschaft/ (25.10.2022).

Pink, Sarah (2013): »Engaging the Senses in Ethnographic Practice«, in: The Senses and Society 8 (3), S. 261–267.

Pink, Sarah (2015): Doing Sensory Ethnography, 2. Edition, London/Thousand Oaks/New Delhi/Singapur: Sage Publications.

Puig de la Bellacasa, Maria (2019): »Re-animating soils: Transforming human–soil affections through science, culture and community«, in: The Sociological Review 67 (2), S. 361–407.

Seyfert, Robert (2019): Beziehungsweisen. Elemente einer relationalen Soziologie, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.

Slaby, Jan/Scheve, Christian v. (Hg.) (2019): Affective Societies. Key Concepts, London/New York: Routledge.

Slaby, Jan (2019): »Affective arrangement«, in: Jan Slaby/Christian von Scheve (Hg.), Affective Societies. Key Concepts, London/New York: Routledge, S. 109–118.

Slaby, Jan/Mühlhoff, Rainer/Wüschner, Philipp (2016): »Affektive Relationalität. Umrisse eines philosophischen Forschungsprogramms«, in: Undine Eberlein (Hg.), Zwischenleiblichkeit und bewegtes Verstehen – Intercorporeity, Movement and Tacit Knowledge, Bielefeld: transcript, S. 69–108.

Steffen, Will/Grinevald, Jacques/Crutzen, Paul/McNeill, John (2011): »The Anthropocene: conceptual and historical perspectives«, in: Philosophical Transactions of The Royal Society A Mathematical Physical and Engineering Sciences 369 (1938), S. 842–867.

Stewart, Kathleen (2007): Ordinary Affects, Durham/London: Duke University Press.

Tolia-Kelly, Divya (2006): »Affect: An Ethnocentric Encounter? Exploring the ›Universalist‹ Imperative of Emotional/Affectual Geographies«, in: Area 38 (2), S. 213–217.

Tolia-Kelly, Divya (2007): »Fear in Paradise: The Affective Registers of the English Lake District Landscape«, in: The Senses and Society 2 (3), S. 329–351.

Tsing, Anna (2015): The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins, Oxford/Princeton: Princeton University Press.

Tsing, Anna (2018): Der Pilz am Ende der Welt. Über das Leben in den Ruinen des Kapitalismus, Berlin: Matthes & Seitz.

Tsing, Anna/Swanson, Heather/Gan, Elaine/Bubandt, Nils (Hg.) (2017): Arts of Living on a damaged planet, Minneapolis/London: University of Minnesota Press.

Van Eikels, Kai (2013): Die Kunst des Kollektiven. Performance zwischen Kunst, Theater und Sozioökonomie, München: Fink.

Vieser, Michaela (2020): Wetter. Zwischen Hundstagen und Raunächten, Berlin: Duden.

Waterton, Emma (2019): »More-than-representational landscapes«, in: Peter Howard et al. (Hg.), The Routledge Companion to Landscape Studies (Second Edition), London: Routledge.

Weick, Karl. E: (1995): Der Prozeß des Organisierens, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Wylie, John (2007): Landscape, London/New York: Routledge.

# Das Spiel in den Zwischenwelten

## Über Potenzial und Fallstricke einer entstehenden hybriden Spielkultur in der Digitalisierung

*Wanja Neite*

> I commander a space ship adrift in the dark/A derelict a far way from home.
> *(aus dem Lied »Spaces Between« von r:an & die new bedwyn motor co., 2023)*

## 1. Einführung: Suche nach Orientierung in Zwischenwelten

»Es ist wundervoll, dass Du den Weg hierher gefunden hast. Ich weiß nicht, ob es Deine Absicht war – offen gesagt weiß ich nicht, ob irgendwer von uns überhaupt wahrhaftig hier ist«, begrüßt ein Roboter die Reisenden im 2022 erschienen Videospiel »Glitchhikers – The Spaces Between«, bevor er sie in die nächste Etappe ihrer Reise entlässt, die *physischer, mentaler oder spiritueller* Natur sein kann. Ich möchte in diesem Text eine Einführung in performative *Spaces Between* geben.

Überall um uns her entstehen in hybriden Zwischenräumen neue Landschaften: zwischen Kunst, Spiel und kultureller Bildung, zwischen profan und sakral, zwischen fiktiv und real, zwischen virtuell und analog, öffentlich und privat, meat space und meta space (vgl. Lorenz 2022). Sie sind der heterotopische Lebensraum der Digital Natives und einer entstehenden partizipativen und oft communitybasierten Spiel- und Theaterkultur in heterogenen Räumen (vgl. Lehmann 1999: 306). Diese trägt das Potenzial in sich, gängige Definitionen infrage zu stellen: von Teilhabe, von Deutungsmacht, von Erzählkultur.

Die Dichotomie analog-virtuell verliert hier zusehends an Gültigkeit. Im Zuge der pandemiebedingt stark beschleunigten Digitalisierung werden

virtuelle Welten zu einem untrennbaren Teil der kulturellen, geografischen und ästhetischen Landschaften, in denen Kunst und Spiel produziert und gemeinsam erlebt wird. Auch wenn hier Wegstrecken scheinbar mit wenigen Mausklicks oder auf Scrollbars zurückgelegt werden. Ich nenne diese hybriden Landschaften im Folgenden *Spaces Between*.

Die Navigation in den *Spaces Between* bringt für die Produktionspraxis einige neue Herausforderungen mit sich, die eng mit digitaler Plattformmacht verknüpft sind. Ich möchte in diesem Text deshalb auch auf problematische Aspekte der Kulturproduktion in hybriden Landschaften und die damit verbundene Verantwortung Kulturschaffender eingehen.

Dazu gebe ich zunächst einen Einblick in den Entstehungsprozess neuer Spielformen und Produktionspraktiken in den *Spaces Between*. Wie kann eine Navigation durch die neu zu erschließenden Landschaften funktionieren? Deren Besonderheiten und Potenziale erläutere ich beispielhaft an den jungen Spielformen Liverollenspiel und partizipative Performance, um anhand dieser Beispiele auf problematische Aspekte der Entwicklungen einzugehen. Zuletzt möchte ich von Praxiserfahrungen mit dem Framework *denialofservice.fail* (kurz: *dos.fail*) berichten.

Viele für diese Unternehmung relevanten Aspekte wurden bereits von Irina-Simona Barca, Katja Grawinkel-Claassen und Kathrin Tiedemann in ihrem Artikel »Das Theater der Digital Natives: Einübung in Szenarien des Widerstands und der Empathie« untersucht. Darin heißt es, dieses Theater stehe

> »für ein neues Spiel aus geteiltem Wissen, digitalen Technologien und Räumen der Verantwortung […] eine Kunstform, die die fortschreitende Digitalisierung als Chance nutzt, um neue Formen der Teilhabe zu erproben und eingeübte Machtverhältnisse zu verändern. Es geht um einen tiefgreifenden Wandel, um neue Narrative und Dramaturgien, um neue Arten der Gemeinschaft. […] die Frage nach dem Zusammenhang von Digitalisierung und Demokratie« (Barca/Grawinkel-Claassen/Tiedemann 2020: 11).

## 2. Navigationshilfen: Teilhabe & Partizipation

> »None of the analytical dichotomies we have used are ›real‹, but attempts at mapping the terrain of actual larp experience. It is a model we have constructed to understand larp; it is not the reality of larping.« (MacDonald/Stenros 2020: 305)

Nicht nur das Videospiel, das sich innerhalb weniger Jahre zum weltweit konkurrenzlos bestimmenden Unterhaltungsmedium entwickelt hat[1], sondern auch das Aufkommen einer Vielzahl weiterer partizipativer und immersiver Live-Spielformen in Kunst und kultureller Bildung zeigen eine Entwicklung, die Barca, Grawinkel-Claassen und Tiedemann folgendermaßen beschreiben:

> »Wurde die Rolle der Zuschauer/innen häufig als passiv wahrgenommen, so muss man heute […] von ›People Formerly Known as the Audience‹ sprechen, zu deren Erleben ein hohes Maß an Engagement, Beteiligung und damit auch Verantwortung gehört. Für eine jüngere Generation, die bereits mit dem Internet aufgewachsen ist, ist dieser Modus auch im Theater ganz selbstverständlich. Für die neue Praxis der Teilnehmenden hat das Theater noch keinen neuen Begriff gefunden. In den zurückliegenden rund 30 Jahren sind vermehrt Theaterformate entstanden, die auf die Einbeziehung der Zuschauer/innen und deren aktive Mitgestaltung der Aufführung abzielen.« (Barca/Grawinkel-Claassen/Tiedemann 2020: 10)

Diese Feststellung lässt sich auch auf aufkommende Formate der Performance und des Spiels übertragen, wie ich im Folgenden zeigen möchte. Wie eben wiedergegeben, hat die Ablösung bestehender Definitionen ein Fehlen spezifischer Begriffe für die verschiedenen und verwandten Praktiken zur Folge. Trennlinien zwischen Medien und Spielformen weichen auf, was sich auch darin widerspiegelt, dass jede in diesem Text erwähnte, in den *Spaces Between* angesiedelte Produktion für die Beschreibung ihres Formats und Genres eigene, andere Begriffe verwendet.

Besonders das Liverollenspiel ist eine immersive Spielform, die auf radikale Weise Teilhabe und Ermächtigung der Beteiligten ins Zentrum der kreativen Entwicklung rückt. Bjørn Flindt Temte beschreibt Larp als

> »a type of Pretence-Play where Participants interact, often through rules, with a diegetic world through the continuous ductoring and possibly cantoring, rectoring and auctoring, of distinct characters, thus collaboratively co-textoring an emergent, ephemeral narrative« (Flindt Temte 2015: 65).

1 Das geht aus Daten von Newzoo, Billboard und IFPI hervor (vgl. Statista 2020).

Viele Larps zeichnen sich durch die unkommerzielle oder hobbyistische Natur ihrer Organisation aus, durch die Wahl traditionell kulturferner Spielorte und die Open Source-basierte Weitergabe von Wissen und Ressourcen[2].

Theresa Schütz sieht im Aufkommen partizipativer und immersiver Spielformen einen breiten Trend zu »künstlerischen Gegenentwürfen zum bürgerlichen Illusionstheater« (Schütz 2022: 53). Sie führt aus: »Die angestrebte Aktivierung [der Teilnehmenden] wurde dabei als Mobilisierung im Raum, nicht selten aber auch mit einer damit verbundenen politischen Emanzipation des Publikums konzipiert.« (ebd.) Die Co-Kreation in den *Spaces Between* fordert fortwährend gängige Definitionen und Grenzen heraus: in Bezug auf Identität, Kreation und, wie Schütz erläutert, Raum. So hätten immersive Inszenierungen

> »eine signifikante Veränderung der räumlichen und damit auch der kommunikativen Struktur zwischen Publikum und Bühnenraum gemeinsam. Performer*innen und Zuschauer*innen teilen sich nunmehr den Bühnenraum« (Schütz 2022: 53).

Dies betrifft jedoch nicht nur Bühnenräume, sondern ganz grundsätzlich die Wahl des Spielortes. Dies sind im Falle partizipativer Performances und Spiele in der Regel Orte, die nicht als klassische Kulturräume gelesen werden. Heterogene Räume, etwa ein luxuriöser Leerstand an der Alster in Hamburg (Kotka Gudmon: »Planetarische Versicherung«, 2022), ein Segelschiff auf der Ostsee (Deutsch/Fitzler/Wagner: »The Last Voyage Of The Demeter«, seit 2015) oder ein ehemaliges Schlachthaus in einem Keller in Berlin-Neukölln (*dos.fail*: »Crystal Heaven Lounge«, 2019). Besonders die Spielorte des Liverollenspiels liegen häufig außerhalb von Stadtgebieten, im besten Sinne des Wortes in der Landschaft (s. Abb. 1). Inszeniert und gespielt wird auf stillgelegten Truppenübungsplätzen und Tagebauen, in öffentlichen Wäldern, abgelegenen Gasthöfen und Hütten. Nach dem Prinzip: Wo gespielt werden kann, wird gespielt.

---

2 Einblicke bieten etwa die jährlich erscheinenden Aufsatzsammlungen zur skandinavischen »Knutepunkt«-Konferenz und zur deutschen »Mittelpunkt«-Konferenz, die immer wieder auch spezifisch regionale Entwicklungen der Spielform in den Blick nehmen. Im deutschsprachigen Raum fand die Weitergabe von Wissen und Ressourcen traditionell in selbstverwalteten Internetforen und sozialen Plattform wie Larper.Ning (https://www.larper.ning) statt, sie verlagerte sich aber im Laufe der 2010er Jahre zusehends auf die Meta-Plattform Facebook.

*Abb. 1: Larp am Galgenberg.*



© Siebensprung 2011

Gemäß dieses Prinzips wurden besonders im Zuge der Corona-Pandemie jene heterogenen Spielorte in vielen Fällen in hybride Landschaften eingegliedert. Physische Räume wie ein Hochbunker (*dos.fail*: »Healing«, 2021) oder ein altes Ballhaus (»Ballroom Of Fear«, 2020) wurden über Streaming mit Online-Plattformen und schließlich mit den privaten Wohnräumen der Teilnehmenden verbunden. Verlangt die Orientierung als Teilnehmende an einem solchen Spielort bereits mehr Wissen und Flexibilität als in einem geschlossenen klassischen Kunstraum mit seinen spezifischen tradierten Regeln, so wird das Navigieren zwischen physischen und virtuellen Räumen in einer hybriden Landschaft umso komplexer – allein aufgrund der schieren Zahl verschiedener verwendeter Tools und Plattformen.

Im Liverollenspiel bezeichnet der Begriff des *Mappings* (des Kartografierens) »die Struktur vom aktuellen Stand einer fiktionalen Realität im Kopf Spielender und deren Platz darin« (Nielsen/Koljonen/Saitta 2020: 17). Das Wissen, das eine Person zum selbstbestimmten Spielen eines Larps und zur kreativen Mitgestaltung braucht, setzt sich in einer *Map* zusammen. Die Gruppe *Siebensprung* beispielsweise nahm diesen Begriff wörtlich und organisierte die Navigation der Teilnehmenden bei der Online-Umsetzung des co-kreativen Liverollenspiel-Festivals »KeineCon« (2020) in Form einer interaktiven Landkarte, die virtuelle Wegstrecken zwischen den einzelnen verwendeten Plattformen erleichtern sollte. Das Gefühl der Bewegung zwischen Spielorten auf einem Festival, das gewöhnlich in einem weitläufigen analogen Landschaftsraum stattfindet, sollte in eine hybride Landschaft übertragen werden.

Der Begriff des *Mappings* ließe sich auch auf einen Theaterbesuch an einem Schauspielhaus oder die Teilnahme an einem bildungspolitischen Spiel auf ei-

ner Internetplattform anwenden. Oder die Nutzung des öffentlichen Personennahverkehrs in einer fremden Großstadt, den Fragen folgend: Wie sollen wir uns richtig verhalten und vor allem gestaltend teilhaben, wenn wir die Regeln eines Ortes nicht kennen? Wie Orte finden, von deren Existenz wir nicht wissen?

Die Herausforderung gängiger Definitionen der Nutzung und Kontrolle von Räumen und Landschaften ist immersiven und partizipativen *Spaces Between* inhärent. Sie werden ausdrücklich dazu konzipiert, von jenen, die sie bevölkern, vereinnahmt und mitgestaltet zu werden. Denn »nachhaltige Wertbildung geschieht im Netz durch Partizipation, wenn nicht gar durch kollektive Autor*innenschaft« (Reichert 2021: 32). Bemühungen zum Trotz, den »Flow« (Warren 2017: 54ff.) der Bewegung Teilnehmender zu lenken und zu designen.

> »Diese [immersiven] Räume treten auf uns zu, sie vereinnahmen oder distanzieren uns und, indem sie uns in ihr Erlebnisangebot involvieren, reichen sie nicht nur in den begrenzenden Raum, sondern auch ins uns hinein, und werden so zu Räumen unserer Vorstellung.« (Bieger 2007: 10)

Zum *Mapping* der Wegenetze in diesen neu entstehenden Landschaften gehört also auch die Untersuchung, auf welche Weisen und mit welchen Absichten Formen der Bewegung und Orientierung für die *Spaces Between* gestalten werden. Daher möchte ich nachfolgend auf der Suche nach Orientierung auch dem Aspekt der auf Netzwerkeffekte beruhenden Plattformmacht auf den Grund gehen.

## 3. »Move fast and break things« – Auf Abwegen im Netz

> »War das Internet in den Neunzigerjahren von Entwickler*innen, Aktivist*innen und Künstler*innen als barrierearmer Raum beschworen worden, in dem Eigentum und feste Identitäten überwunden werden könnten, drehte sich 2021 endgültig alles um die zweifelsfreie Zuschreibung von Urheberschaft und Eigentum.« (Reichert 2021: 8)

Es ist kein Zufall, dass die im letzten Kapitel dargestellten Entwicklungen im Zuge der Digitalisierung stattfinden. Hier bilden »der emanzipative Impuls freier Theaterformen, die sich vom bürgerlichen Theater der Repräsentation abgrenzen, und die Performance-Kunst eine Allianz mit den Utopien von De-

mokratisierung und Mitbestimmung, von denen die frühe Phase des Internets geprägt war.« (Barca/Grawinkel-Claassen/Tiedemann 2020: 10) Ich möchte im Folgenden kritisch darauf eingehen, wie sich dieser emanzipative Impuls zur Realität einer digitalisierten Kunst verhält und welche Fallstricke sich hier ob der geschilderten Ansprüche an Mitgestaltung, sicherer Teilhabe und selbstbestimmter Navigation einer Spielkultur in den *Spaces Between* auftun.

130 Jahre nach Gründung der Freien Volksbühne Berlin als Ort revolutionärer Teilhabe, 120 Jahre nach Peter Kropotkins »Gegenseitige Hilfe in der Tier- und Menschenwelt« (Kropotkin 1908) und wenige Jahre nach Donna Haraways ikonischer Aussage »make kin, not babies« (Haraway 2016: 102) zwingt die Corona-Pandemie die darstellenden Künste mit Wucht in den digitalen Raum[3]. Neben der Notwendigkeit Inszenierungsformen auf die Voraussetzungen digitaler Plattformen anzupassen, verspricht die Digitalisierung auch die Möglichkeit »neue Zielgruppen zu erschließen und eine größere und breitere kulturelle Teilhabe zu ermöglichen«. (Institut für Teilhabeforschung 2022) Die Broschüre »Netztheater« der Heinrich-Böll-Stiftung fragt: »Welches Social Medium passt zum Theater?« und kommt unter anderem zum Schluss: »TikTok ist beliebt und niedrigschwellig. […] Da könnte, sollte noch einiges passieren.« (Diesselhorst/Hütter 2020: 20)

Besonders die Video- und Social Media-Plattformen Zoom und Youtube wurden im Zuge der Pandemie, der auf bekannten Sicherheitslücken (vgl. Ries 2020) basierenden Kritik (vgl. Diesselhorst 2020) zum Trotz, zu wichtigen Orten der Austragung und Dokumentation künstlerischer und spielerischer Projekte. Selbst Werke, die technokratische Entwicklungen und Technologie-Mensch-Gefüge ausdrücklich und kritisch zum Thema haben, werden auf diesen Plattformen gezeigt. Ein Beispiel dafür ist die Durchführung des partizipativen Spiels »reconstruct:alan_turing« (*Büro für Eskapismus*, 2021) auf Zoom, das Entwicklungen rund um Überwachung und künstliche Intelligenz kritisch betrachtet.

Viele Stätten der freien Kunst entstanden als kritische und unkommerzielle Schutzräume für kulturelle Erfahrungen und wurden als solche erhalten. Diese Schutzräume sind eine wichtige Voraussetzung für sicheres Erleben und Entfaltung der Beteiligten. Erst sie machen die beschriebenen partizipativen Spielformen so wirkungsmächtig, da die Beteiligten über die körperliche und emotionale Sicherheit eines geschlossenen Raumes verfügen, in dem Kunst

3 Dieser Prozess wurde u.a. vom Portal Nachtkritik.de umfangreich dokumentiert (vgl. Hütter 2021).

frei innerhalb selbst gestalteter Regeln erlebt werden kann. Im Gegensatz dazu weicht der heterogene Raum die Trennlinien auf hin zu Räumen, die nach anderen Regeln funktionieren: Wer beispielsweise ein Liverollenspiel in einem öffentlichen Wald spielt, muss damit rechnen, Spaziergänger*innen zu begegnen, die nicht nach den Regeln des Spiels handeln.

Werden diese heterogenen Räume nun unkritisch in hybride Landschaften eingegliedert, zum Beispiel über Videochatplattformen wie Zoom, kann von kulturellen Schutzräumen nicht mehr die Rede sein. Sie werden vielmehr an Unternehmen veräußert, zu deren Geschäftsmodell der Verkauf von Nutzenden-Daten gehört. Deren Plattformen geben allein um ihrer Gestalt willen bereits stark vor, wie sich in den entstehenden hybriden Kulturlandschaften bewegt, wie dort kommuniziert und kreativ gewirkt wird. Diese Gestalt ist an erster Stelle auf die Erzeugung starker Netzwerkeffekte und Profitoptimierung ausgelegt: »Wenn man etwas auf Social Media postet, ist das eigentlich gar kein Sprechen. Der Kontext wird dem, was du sagst, nachträglich verpasst, und zwar für die Zwecke und den Profit von anderen«, so Informatiker und Künstler Jaron Lanier. »Dadurch verändert sich, was ausgedrückt werden kann. Wenn der Kontext den Zwecken der Plattform geopfert wird, werden Kommunikation und Kultur banal, flach und vorhersehbar.« (Lanier 2020: 96) Nicht zuletzt obliegt den genutzten Plattformen auch die Entscheidung, was auf ihnen gezeigt werden kann und darf. Gezeigte Inhalte müssen also deren Richtlinien angepasst werden, um überhaupt zugelassen, geschweige denn an ein interessiertes Publikum verbreitet zu werden.

Es werden also, unter anderem mit dem Ziel des Abbaus von Barrieren, einer flüssigen Nutzungserfahrung und durch Netzwerkeffekte bedingte erhöhte Reichweiten, zu Ungunsten sicherer und selbstverwalteter Plattformen jene etablierten kommerziellen Plattformen mit Vorliebe genutzt, die bereits über Macht und Ressourcen verfügen, jedoch nicht dazu entwickelt wurden, das sichere und freie Erleben von Kunst und Spiel zu ermöglichen. Meta beispielsweise ist an allererster Stelle ein Werbeunternehmen.[4] In der Regel geschieht das im besten Wissen um die Geschäftspraktiken und Ziele der dahinterstehenden Unternehmen, deren bestehende Plattformmacht unmittelbar weiter gestärkt wird: »Es sind so viele Menschen auf Facebook, weil so viele Menschen auf Facebook sind.« (Michael Seemann zitiert nach Markwadt 2021: o.S.) Wenn

4 Über 97 % des Jahresumsatzes von Meta im Jahr 2021 gehen auf Werbeeinnahmen zurück (vgl. Statista 2022).

eine Plattform erst einmal etabliert ist als zentraler Umschlagplatz für Informationen und Waren, als Ort scheinbaren Beisammenseins aller, scheint ihre Nutzung alternativlos. Dieser Netzwerkeffekt wird auch *Lock-In* genannt (vgl. Lanier 2020: 34ff.).

Wie geschildert, fordert das Spiel in den *Spaces Between* auch Konzepte von Navigation und Kontrolle in seinen (hybriden) kulturellen Landschaften heraus. Doch, um zum Bild des Wegenetzes im urbanen ÖPNV zurückzukehren: Wer das Netzwerk der Wege vorgibt, gibt auch vor, auf welche Weise sich Akteur*innen darin bewegen und orientieren sollten. Punkte, an denen sich Wege im Netzwerk bündeln, zum Beispiel in Form einer wichtigen Kreuzung oder eines öffentlichen Platzes, werden zu zentralen Steuerpunkten.

Die immersive Raumgestaltung kennt und nutzt diese Strategien, um die spielerische Erschließung und Aneignung von Räumen zu ermöglichen. Der beschriebene Lock-In-Effekt entspricht beispielsweise etwa dem, was Jason Warren in seiner Theorie der Bewegung im immersiven Raum als *Pull*, also Sogwirkung, bezeichnet (vgl. Warren 2017: 54ff.). Steuerpunkte mit starkem *Pull* ermöglichen es jenen, die sie gestalten, wirksame Vorgaben für Formen der Bewegung und Orientierung zu machen und wirken in der Regel unbemerkt. Mit dem Begriff *Reward* beschreibt Warren aber auch ein Konzept zur aktiven Aneignung eines immersiven Raumes durch die Beteiligten: »Make sure that there is something waiting at the other side of the exploration« (ebd.: 5). Durch *Reward* kommunizieren Gestaltende den Beteiligten, wie ein immersiver Raum bespielt und sich darin bewegt werden soll und belohnen ein spielerisches Verhalten, das ihren Vorstellungen entspricht. *Reward* erleichtert das *Mapping*. Doch die vollüberwachten Wege, die Nutzende auf virtuellen Plattformen durch Klicks und Scrollbars zurücklegen, die sich dem eigenen Verständnis, der eigenen Kontrolle und Mitgestaltung entziehen und ganz im Gegenteil ausdrücklich zur Zweckentfremdung von Nutzendenerfahrungen und -daten konzipiert wurden, lassen sich schwerlich in eine *Map* einpflegen.

Die Problematik der Veräußerung kultureller Schutzräume betrifft alle Bereiche der freien Kultur gleichermaßen. Mit Blick auf die starke Publikumsinvolvierung und die im vorigen Kapitel geschilderten Ansprüche zur Herausforderung von Deutungs- und Gestaltungshoheiten einer Spielkultur in den *Spaces Between* erscheint diese Veräußerung als besonders dramatisch im Gegensatz zu den großen Potentialen, die eine Erschließung hybrider Landschaften verspricht. Zwar können kulturelle Unternehmungen im Allgemeinen scheinbar von starken Netzwerkeffekten etablierter kommerzieller Plattformen profitieren, letztlich sind sie zur Ausrichtung und Dokumen-

tation im Kern lediglich auf die Nutzung einiger essenzieller Funktionen angewiesen, die solche Plattformen bieten. Die Funktionen, die der Profitoptimierung eines Werbeunternehmens dienen, gehören aber eindeutig nicht dazu, weshalb sie hier besondere Beachtung finden müssen.

## 4. »Healing«: ein Praxisversuch

In Reaktion auf die problematischen Aspekte der geschilderten Entwicklungen entwickelte 2021 *dos.fail* – ein Zusammenschluss kritischer Expert*innen aus Kunst, Game Design, Forschung und Creative Coding – Ansätze zu einer (daten-)sicheren und selbstbestimmten Erschließung der *Spaces Between*. Daraus entstand das Community-Framework »Nexus«, mit der Absicht hier beschriebene Schutzräume in hybride Landschaften zu übertragen und die Verschmelzung analoger und virtueller Sphären beeinflussbar zu gestalten. Dazu gehört eine gleichnamige Open-Source-Plattform, die Kulturschaffenden ermöglichen soll, ihre Unternehmungen in den *Spaces Between* datensicher und selbstverwaltet zu gestalten, und die auf die Bedürfnisse partizipativer Spielformen zugeschnitten ist.

Als Beispiel für die Nutzbarkeit von »Nexus« setzte *dos.fail* das intermediale Projekt »Healing« um, auf dessen Entwicklung und Durchführung ich als Praxisbeispiel eines kritischen künstlerischen Ansatzes zur Erschließung hybrider Landschaften ausführlicher eingehen möchte. Zu »Healing« gehörte, neben Workshops und Diskussionspanels zu den Themen Technokratie und Plattformmacht, auch ein immersives Liverollenspiel mit Elementen partizipativer Performance, das hybrid, also zugleich online und in einer Live-Installation gespielt wurde.

Die Installation entstand in einem Hochbunker aus Weltkriegszeiten inmitten der Innenstadt Schweinfurts (s. Abb. 2). Von hier aus wurde das Spiel vor Ort mit Video und Audio mit dem Online-Spiel verknüpft. Setting der Fiktion war eine Gameshow in einer unbestimmten Zukunft, die von Sozialkreditsystemen und Überwachung geprägt ist. Eine Hälfte der Teilnehmenden spielte online das sogenannte *Tribunal* und nutzte als Schnittstelle eine 2D-Spielwelt, die auf der Open-Source-Plattform *Workadventure* erstellt wurde. Das *Tribunal* war dafür zuständig, die Handlungen der Spielfiguren der anderen Hälfte der Teilnehmenden in der Installation zu überwachen und zu bewerten. Über Kameras und Mikrofone wurde jeder Raum in der Installation live mit den Webcams der Online-Spielenden verknüpft, sodass

die beiden Gruppen in ständigem direkten Kontakt standen. Die Wertungen des *Tribunals* wurden über ein Scoreboard live in die Installation übertragen. Alle Beteiligten erstellten mithilfe eines Konfigurators, der als Teil von »Nexus« entwickelt wurde, zuvor nach eigenen Vorstellungen eine Spielfigur. Diese war ausgestattet mit eigenen Wesenszügen und Zielen in der fiktiven Spielwelt, über die sie im Laufe des Anmeldeprozesses mehr und mehr Infos erhielten, um zu Beginn des Spiels möglichst gut über die innerdiegetischen Regeln Bescheid zu wissen und den Spielverlauf aktiv mitgestalten zu können.

*Abb. 2: Der Spitalseebunker in Schweinfurt.*





In ihrem Spiel wurden die Teilnehmenden von Performenden unterstützt, die zuvor reichlich Erfahrungen mit Formaten des immersiven Theaters gesammelt hatten. Alle Spielenden trafen sich vor und nach dem Spiel auch außerhalb ihrer Rollen. Teilnehmende und dazugehörige Spielfiguren, sowie sämtliche spielrelevante Informationen wurden über »Nexus« verwaltet. Die Plattform ermöglichte den Beteiligten vor, während und nach dem Spiel außerdem eine datensichere Kommunikation. Insgesamt etwa 14 Stunden waren die Teilnehmenden mit der Veranstaltung beschäftigt, davon verbrachten sie sechs mit dem *Embodiment*, also der körperlichen Darstellung ihrer Spielfigur.

Menschen aus fünf verschiedenen Kontinenten, mit vielfältigen oder keinen Bezügen zu immersivem Spiel und unterschiedlichen Erwartungen besuchten das Spiel im Laufe seiner einmonatigen wiederkehrenden Durchführungen. Noch vielfältiger waren die Wahrnehmungen des Erlebten: Einige erlebten »Healing« vor allem als actiongeladenes Erlebnis zwischen Performance und Rollenspiel in einem technokratischen Setting. Andere nahmen es als experimentellen und technologisch-komplexen Versuch wahr, verschiedene partizipative Spielformen zusammenzubringen. Publikumsbeteiligten, die ausgeprägte Erfahrungen und damit einhergehende Erwartungshaltungen mit sehr spezifischen Spielkulturen mitbrachten, stießen beim *Mapping* ihrer Erfahrung auf Herausforderungen.

Die Entwicklung von »Healing« geriet wiederholt an Grenzen, vor allem in Bezug auf den eigenen Anspruch, basierend auf Open Source-Technologie ein Spiel zu entwickeln, das nicht nur geringe technologische und formatspezifische Einstiegshürden aufweisen, sondern zugleich die emotionale und datenbasierte Sicherheit seiner Teilnehmenden gewährleisten sollte. So wurde die Entwicklung des Online-Spiels zu einem späten Zeitpunkt im Projekt von einer 3D- auf eine 2D-Oberfläche umgestellt, da eine stabile Durchführung mit der 3D-Plattform *Mozilla Hubs* nicht möglich gewesen wäre, ohne dabei auf AWS (Amazon Webservices) zurückzugreifen.[5]

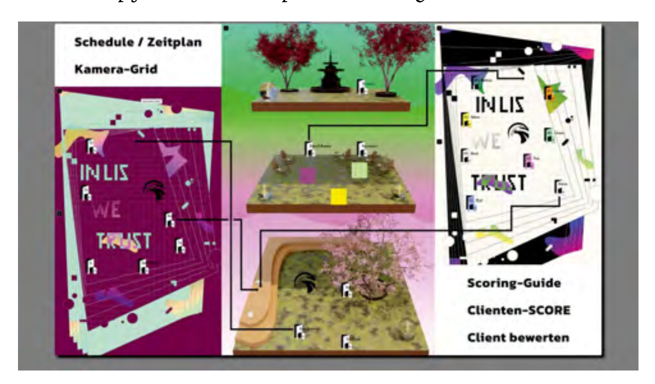
Die Erprobung eines spielerischen Formats, das seine komplexen hybriden Aspekte zu einem derart zentralen Aspekt der Erfahrung macht, erforderte die umfangreiche Entwicklung von Orientierungshilfen. Diese wurden schließlich in einer mehrdimensionalen Karte verknüpft. Diese verband alle verwendeten Tools, Live-Installation und 2D-Online-Spielwelt, analog und virtuell, meat space und meta space zu einer hybriden immersiven Landschaft (s. Abb. 3).

Seit der Durchführung von »Nexus« und »Healing« bleibt die Herausforderung, die entwickelten Mittel, Know-how und Software, zu verwalten, weiterzuentwickeln und für andere Projekte bereitzustellen. Hierzu werden Ressourcen benötigt, die eine projektbasierte Förderlandschaft für freie Kulturprojekte in Deutschland derzeit kaum hergibt. Die enorm ressourcenintensive Entwicklung, Verwaltung und Vermittlung von Open Source-basierter Arbeit ist ein zentraler Aspekt, warum Netzwerkeffekte etablierter und sich folglich immer stärker etablierender Plattformen wie Zoom so stark wirken.

---

5 Diese Entscheidung wurde auf dem Projektblog umfangreich kommentiert (vgl. dos.fail 2021).

*Abb. 3: Map für das Online-Spiel von Healing.*






## 5. Fazit

Das Internet als Ort ständiger Medienrevolutionen (vgl. Seemann 2021: 72) verspricht als Teil einer hybriden Kulturlandschaft die Entdeckung und Entwicklung neuer Wirklichkeiten, neuer Formen kreativen gemeinsamen Erlebens fern exklusiver klassischer Kulturräume.

Die Navigation durch die darin entstehenden *Spaces Between* wirkt so komplex wie lohnenswert, denn die jungen darin beheimateten Spielformen stehen nicht nur mit der erprobten Spielkultur des meat space, sondern auch den neuen Bedingungen und Möglichkeiten eines meta space in Korrespondenz und sind nicht nur in der Lage, deren Logiken und Konventionen offenzulegen, sondern zu transformieren. Dabei auf die Orientierungshilfen und Tools gestaltungsmächtiger Unternehmen und deren Plattformen zurückzugreifen, erscheint mit dem Ziel der Erhaltung gesellschaftlicher Relevanz und dem Abbau von Zugangsbarrieren nicht nur hilfreich und effektiv, sondern oft alternativlos. Dies widerspricht den Zielen einer souveränen Kulturpraxis, die ihre eigene freie künstlerische Selbstbestimmung und Möglichkeiten zur sicheren Teilhabe gewährleisten will, die gesellschaftliche Entwicklungen kritisch betrachtet und Alternativen anbietet, und steht deren Nutzung diametral entgegen.

Konzerne wie Meta stellen Plattformen zur Verfügung, über die veranstaltet, aufgeführt und dokumentiert werden kann. Wenn nun Kunstschaffende

ihre Projekte hier ansiedeln, anstatt auf förderalisierten Plattformen, mit der Absicht von bereits starken Netzwerkeffekten zu profitieren, um u.a. den Fördervorgaben oder kapitalistischen Produktionspraktiken zu entsprechen, verstärken sie aktiv die ohnehin wirkungsmächtigen Netzwerkeffekte. Und damit verstärken auch nutzungskritische Projekte ungewollt sowohl die wachsende Gestaltungsmacht durch Meta als auch den Lock-In Effekt, welcher Nutzenden die Alternativlosigkeit der Plattformen suggeriert. Ohne die Zulieferung der Nutzenden blieben diese Plattformen nutzlos als Orte für kreative Zusammenkünfte um der Inhalte und des Austauschs willen. Die für eine Kulturpraxis in den *Spaces Between* notwendigen Tools und Möglichkeiten sind nicht exklusiv hier anzutreffen. Auf die spezifischen Ansprüche angepasste Alternativen existieren und können weiterentwickelt und gestaltet werden, um die Basis für einen sicheren kulturellen Lebensraum der Digital Natives zu bilden.

Wenn also der Schutzraum der Kultur ins Virtuelle übertragen werden soll, bedarf es hier eines klaren eigenen Gestaltungswillens der Kulturschaffenden in den *Spaces Between*. Darüber hinaus braucht es Ressourcen und Finanzierungsstrukturen, die auf die Bedürfnisse sicherer Kulturräume als Orte der Entfaltung ausgerichtet sind. So hält auch die Web-Dokumentation zum Projekt »Nexus« fest: »Es bleibt ein Work In Progress.« (Nexus 2021: o.S.)

## Quellen

Barca, Irina-Simona/Grawinkel-Claassen, Katja/Tiedemann, Kathrin (2020): »Das Theater der Digital Natives – Einübung in Szenarien des Widerstands und der Empathie«, in: Heinrich-Böll-Stiftung/nachtkritik.de (Hg.), Netztheater – Positionen, Praxis, Produktionen, S. 15–19.

Bieger, Laura (2007): Ästhetik der Immersion. Bielefeld: transcript.

Diesselhorst, Sophie/Hütter, Christiane (2020): »Sozialmediale Theaterräume«, in: Heinrich-Böll-Stiftung/nachtkritik.de (Hg.), Netztheater – Positionen, Praxis, Produktionen, S. 24.

Diesselhorst, Sophie (2020): Zoomster's Paradise. URL: https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=18214:in-bearb-am-virtuellen-lagerfeuer-wie-die-theater-in-der-corona-krise-videokonferenz-apps-als-spielwiese-entdecken&catid=101&Itemid=84 (19.02.23).

Dos.fail (2021): Healing. URL: https://healing.dos.fail/blog/2021/07/25/haben-wir-die-grenzen-von-open-source-erreicht/ (25.11.22).

Dos.fail (2022): Nexus. URL: https://dos.fail/2021-nexus (25.11.22).

Flindt Temte, Bjørn (2015): »Now That We've Walked The Walk… – some new additions to the larp vocabulary«, in: Charles Bo Nielsen/Claus Raasted (Hg.), The Knutepunkt Companion Book, Kopenhagen: Rollespils Akademiet, S. 62.
Haraway, Donna (2016): Staying With The Trouble – Making Kin In The Cthulucene. Durham & London: Duke University Press.
Heinrich-Böll-Stiftung/nachtkritik.de (Hg.) (2020): Netztheater – Positionen, Praxis, Produktionen, Berlin: Heinrich-Böll-Stiftung.
Hütter, Christiane (2021): Gedanken zum Weltübergang. URL: https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=18053:gedanken-zum-weltuebergang-digitalitaet-und-theater-in-der-pandemischen-krise&catid=1768&Itemid=100190 (25.11.22).
Institut für Teilhabeforschung (2022): Digitale Angebote, Chancen und Barrieren. URL: https://www.iktf.berlin/tagungen/panel-digitale-angebote/ (25.11.22).
Kropotkin, Peter (1908): Gegenseitige Hilfe in der Tier- und Menschenwelt, Leipzig: Verlag von Theod. Thomas.
Lanier, Jaron (2020): Zehn Gründe, warum du deine Social Media Accounts sofort löschen musst, Hamburg: Atlantik.
Lehmann, Hans-Thies (1999): Postdramatisches Theater, Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren.
Lorenz, Caius (2022): Metaversum. Unsere digitale Zukunft im Metaverse mit künstlicher Intelligenz, Blockchain, AR, VR, NFTs und Kryptowährungen, Gundelsheim: Kleinstadt.
MacDonald, James Lorien/Stenros, Jaako (2020): »Beauty In Larp«, in: Saitta et al. (Hg.), What Do We Do When We Play, Tampere: Knutepunkt, S. 298.
Nielsen, Martin/Koljonen, Johanna/Saitta, Eleanor (2020): »Maps, Loops And Larps«, in: Saitta et al. (Hg.), What Do We Do When We Play, Tampere: Knutepunkt, S. 16.
Markwardt, Nils (2021): Michael Seemann: »Plattformen machen Kapitalisten zur austauschbaren Infrastruktur«. URL: https://www.philomag.de/artikel/michael-seemann-plattformen-machen-kapitalisten-zur-austauschbaren-infrastruktur (14.01.23).
Reichert, Kolja (2021): Kryptokunst, Berlin: Wagenbach.
Ries, Uli (2020): Zoom als Sicherheitsalptraum?. URL: https://www.heise.de/security/meldung/Videokonferenz-Software-Ist-Zoom-ein-Sicherheitsalptraum-4695000.html (18.11.22).

Saitta, Eleanor Saitta/Koljonen, Johanna/Särkijärvi, Jukka/Grove, Anne Serup/Männistö, Pauliina/Makkonen, Mia (Hg.) (2020): What Do We Do When We Play, Tampere: Knutepunkt.

Schütz, Theresa (2022): Theater der Vereinnahmung. Berlin: Theater der Zeit.

Seemann, Michael (2021): Die Macht der Plattformen, Berlin: Ch. Links.

Statista.com (2020): Umsatz Unterhaltungsindustrie. URL: https://de.statista.com/infografik/22414/umsatz-ausgewaehlter-sektoren-der-unterhaltungsindustrie/ (18.11.22).

Statista.com (2022): Umsatz von Facebook weltweit. URL: https://de.statista.com/statistik/daten/studie/217061/umfrage/umsatz-gewinn-von-facebook-weltweit/ (19.02.23).

Warren, Jason (2017): Building Worlds – How To Make Immersive Theatre, London: Nick Hern Books.

# Kapitel 3: Landschaftserfahrung als Verlust, Riss, (Um-)Bruch

# Landschaft(en) der Heimatlosigkeit:
## Bilder und Szenen eines Entwurfs kultureller Bildung[1]

*Wiebke Lohfeld*

### 1. Einleitung

Ausgehend von meiner Beschäftigung mit Prozessen des Beheimatens in Erzählungen arbeite ich im Kontext der Lehre zur ästhetischen Bildung mit künstlerischen Strategien zeitgenössischer Performance-Kunst zu Heimat(losigkeit). In diesem Beitrag sind daher die persönlichen Definitionen von Studierenden, die in einem Seminar zum Thema *Heimat* gearbeitet haben, integriert. Sie sind im Seminar der recht allgemeinen Aufforderung gefolgt, sich in eine Bewegung zu begeben, um Spuren von Heimat zu sammeln. Es blieb offen, was für Spuren dies sein sollten, lediglich ein Auftrag zur Dokumentation ihrer Spuren bestand. Es war die Bewegung des Gehens – sowohl ganz konkret durch die Landschaft der eigenen Heimat zu gehen als auch die eigene Positionalität zu benennen. In der Praxis des Gehens sollten sie Fragmente ihrer Beziehung und ihrer Position zu und in Heimat aufgreifen. Dabei wurde Gegangen-Sein als Bewegung gesehen, die zurückführt. Sich aus der Landschaft vertrauter Heimeligkeit hinausbewegen – mit seichten Schritten oder schnellen, ruckartigen oder lauten – mit dem Körper auf dem Weg sein

1 Das Thema dieses Beitrags, dessen Anlage und Bezugspunkte, sind vor dem Krieg Russlands gegen die Ukraine entstanden, auch die Hinzunahme einer kritischen Lesart des Heimatbegriffs lasse ich außen vor. Dass sich aber kritische Resonanzen während des Lesens ergeben, halte ich für unbedingt erforderlich. Bilder und Resonanzen können das Gelesene, Gesehene und Empfundene weitertragen und jene Aspekte aufwerfen, die ich nicht mitgedacht und -gemeint habe. Der Beitrag entwirft bewusst Unschärferelationen des Heimatbegriffs und verfolgt nicht das Ziel, diese aufklärerisch und kritisch zu lösen. Anschlüsse finden sich in meinen Arbeiten zur jüdischen Emigration im Nationalsozialismus (Lohfeld 2019) zum Raum (Lohfeld 2020) und der ästhetischen Bildung.

und Heimat hinter sich lassen und ihr gleichzeitig begegnen. Im Spiel mit der Aufforderung, sich der Heimat zu nähern und zu entfernen, erkennen und verstehen. Der Künstler Daniel Beerstecher stand als Inspiration mit seinem Werk »Walk in Time« als Vorbild zur Verfügung. In seiner Performance verfolgte der Künstler die strikte Regel mit ca. 0,121 km/h eine Strecke von 42,5 Kilometern zu laufen, um dabei die Veränderungen seines eigenen Daseins im Kontext der durchschrittenen Welt zu ergründen. Die nachträglich erarbeiteten Werke der Dokumentation von Zeit und Raum bilden Spuren und Abdrücke seiner *Heimreise*, z.B. farbliche Zeitspiralen und Fotomontagen.[2]

*Abb. 1: Der Wald.*





Neben den in den Kästen eingespielten sprachlichen Spuren, sammelten die Studierenden der Universität Koblenz Fotos, Filmspuren, Musiken, Audiospuren. Ein Teppich geteilter Heimatbilder webte sich im Kontext des Seminars auf einem elektronischen Padlet. Ein »Anderssehen« (Waldenfels 1999: 148ff.) im *Durch-die-Landschaft-Gehen* kann als ein Modell der Überwindung und Annäherung in kultureller Bildung angestoßen werden. *raus:reisen* – und dann?

2 https://walk-in-time.de/edition.

Anhand von vier Punkten werden im Folgenden Anschlüsse und Begründungen für kulturelle Bildung vorgestellt, wobei ein Heimatbegriff vorausgesetzt ist, der sich vor allem in ländlichen Räumen an der Landschaft, dem Verlust der selbigen und der Rückbesinnung auf sie festmacht. Jede Landschaft, so Edward S. Casey, ist

> »thick with history, experience, and bodily ingression. What matters in a given landscape is where you are. […] For landscape is the ultimate wherein, or circumambience, that gives direction and identity to the lives of those inhabiting that it or living in its close proximity.« (Casey 2013 98)

Ausgangspunkt ist also ein Bild von Landschaft, das diese eng mit ihren Bewohner*innen zeichnet und verbindet. Sie ist daher nicht *bloß* Natur oder *Materie*, sondern materielle unbesitzbare Identität als Erfahrung (vgl. ebd.). Die Zerstörung dieser Erfahrungsquelle – wie in Abb. 1 deutlich – bleibt in diesem Bild nicht außerhalb von Betrachter*innen, sondern betrifft sie unmittelbar. Mit Ansätzen kultureller Bildung in ländlichen Räumen werden Unmittelbarkeiten bespielt, hervorgeholt, sichtbar gemacht, verstärkt, zugänglich gemacht. Für den vorliegenden Beitrag, dem eine Lecture Performance zugrunde liegt, sind diese Grundideen leitend. Im Folgenden wird also 1. ein Anlass für kulturelle Bildung skizziert, 2. die Grundlage der kulturellen (Heimat)Bildung anthropologisch dargelegt, 3. die anthropologische Voraussetzung für eine performative Praxis begründet und 4. die performative Praxis in ästhetischer Bildung als Teil biografischer Selbstbildung verdeutlicht. Patin für eine inhaltliche und gestalterische Spur ist Mascha Kaléko mit ihrem Gedicht »Kein Kinderlied«[3] sowie das Bild einer sich immer wieder drehenden und ablaufenden Sanduhr. Im folgenden Text sind die unterschiedlichen Elemente aus dem Gedicht in vier Motiven aufgefächert. Dabei wird versucht, den Rhythmus der vergehenden Landschaft und der Heimat, sprachlich einzuholen: »rein:zoomen«/»zurück:kehren«/»raus:reisen«/»land:schaffen«

> »Wir haben keine Zeit mehr!« Ich drehe die Sanduhr um, sie steht in der Mitte des Raumes etwas erhöht. »Wir sollten uns beeilen!« »Eine halbe Stunde – und dann ist es vorbei.«

3 In der Lecture Performance am 20.05.22 wurde die musikalische Interpretation dieses Gedichts von Mascha Kaléko durch Dota Kehr angesprochen: Dota (2020), veröffentlicht bei *Kleingeldprinzessin Records* (LC 09274).

## 2. Zum Anlass kultureller Bildung in ländlichen Räumen *»rein:zoomen«*

»Wohin ich immer reise,
ich fahr nach Nirgendland.
Die Koffer voll von Sehnsucht,
die Hände voll von Tand.
So einsam wie der Wüstenwind.
So heimatlos wie Sand:
Wohin ich immer reise,
ich komm nach Nirgendland.«
*Mascha Kaléko*

**Der ländliche Raum: ein Nirgendland?** Die Sängerin DOTA hat dieses Gedicht der jüdischen Dichterin Mascha Kaléko vertont, die u.a. ihre Entwurzelung als Verfolgte des Nationalsozialismus zum Thema ihrer Lyrik machte. Dieses Gedicht und die Melodie begleiten mein Nachdenken über Landschaft, Heimat und Heimatlosigkeit. Welches Land ist gemeint? Ich streife nur einen Ausschnitt: die ländliche Region des Westerwaldes, die im anfangs eingefügten Bild skizziert ist.

Vor nicht allzu langer Zeit waren die Hügel des Westerwaldes dicht bewachsen; fast drohend dunkel erhoben sich hier und da die grünen Tannen bis an die Straßen heran, die sich durch die hügelige Landschaft winden. Das Bild entlang der Straßen und Hügelketten hat sich in den letzten Jahren verändert: Wo grüne Tannen dicht an dicht standen, sehen wir jetzt abgeholzte Gebiete oder braune, abgestorbene Bäume. Eine Reise durch diese Landschaft wird nicht mehr begleitet durch die starke und ins weite Land reichende Kraft der gesunden grünen Hügelketten, die gleichfalls ein Versprechen sind: »Ein Koffer voll von Sehnsucht!«, wie Mascha Kaléko schreibt. Wohin zieht es den Blick in der Landschaft? Sehnsucht – sich *rein:zoomen* – in die Weite, die beständige Welt der immer gleich anmutenden Fülle des Waldes.

Aber: Bezugspunkte für den Blick verändern sich und die sichtbare Entwurzelung der Landschaft irritiert Betrachter*innen. Der Borkenkäfer sowie die Trockenheit der letzten Jahre haben Bilder von Landschaften entstehen lassen, die den vorherigen nur noch ansatzweise gleichen: Landschaft schafft sich ab und frisst Löcher in sich hinein. Oder wird gefressen?

»›Heimat‹: ein Gefühl der Vertrautheit. **Gemeinsame Zeit** mit Freunden und Familie. Mit dem Begriff ›Heimat‹ verbinde ich den Ort, an dem man in der Kindheit viel Zeit verbracht hat. Auch heute noch gibt mir der **Geruch des Waldes** ein Gefühl der Vertrautheit und Geborgenheit, die mich jedes Mal aufs Neue mit **Glück** füllt.«
Alena

»Wir haben keine Zeit mehr!« »Wir sollten uns beeilen!« Ich drehe die Sanduhr um – wie lange noch?

Das zweite Motiv: »*zurück:kehren*« als Teil des menschlichen »unstillbaren Heimat-Bedürfnis«, was Karl-Siegbert Rehberg betont, wenn er Heimat als »Sehnsuchtsbegriff gegen die Heimatlosigkeit der Moderne« (Rehberg 2013: 165–166) konzipiert.

»Die Koffer voll von Sehnsucht,
die Hände voll von Tand.«
*Mascha Kaléko*

Was tragen wir mit uns herum, wenn wir *zurück:kehren*?

## 3. Anthropologische Überlegungen *zurück:kehren*

Mit den Blicken die Umrisse bekannter und lang eingeprägter Strukturen suchen, die für Heimat stehen. Den Ort, die Stätte der kindlichen Sorglosigkeit, die Gerüche, Beziehungen und Landschaften der Zugehörigkeit abtasten. Das Wieder:er:kennen und Sichwieder:finden in den Schemen bekannter Umrisse (m)einer Landschaft – sei es der Kirchturm, der auftaucht, wenn der Zug um eine Kurve fährt, eine Flussbiegung, die verspricht, dass es nur noch zwei weitere Windungen sind, bis der Zug einfährt in den Bahnhof und die Menschen am Gleis, die warten, ein Willkommen in der Geborgenheit des Versprechens *aufgehoben zu sein* versichern.

Während der Zugfahrt hat sich das visionierte Bild in einer immer gleichen Variante in der Vorstellung des zu erwartenden Ankunftsereignisses wiederholt: geradezu ikonisch. Helga Peskoller (2019) spricht beispielsweise in Bezug

auf tief erfahrene Erlebnisse in der Natur, den Bergen bei ihr, von »in ihr stehenden Bildern« (Peskoller 2019: 132).

> Die Bilder stehen – steht die Zeit? Ich drehe die Sanduhr um. Sie verrichtet ihr Werk, kann nicht anders, steht nur still, wenn es vorbei ist.

Das *zurück:kehren* spielt sich in dem hier gezeichneten Bild (das Einfahren in den Heimatbahnhof) als ikonischer Zugang zu dem von Rehberg benannten *unstillbaren Heimat-Bedürfnis* ab. Ist dieses stilisiert zu einer Ikone, wenn bestimmte Formationen in einem erinnerten Bild geronnen bleiben, das Heimat (so oder so) verkörpert?

Die Ikone ist zum einen »Kultbild, ein geweihtes Tafelbild der orthodoxen Kirche«, heißt es im Fremdwörterlexikon und ethymologischen Wörterbuch. Dort heißt es ebenfalls: Zum anderen bedeutet der Begriff aber auch »Personen oder Sachen als Verkörperung bestimmter Werte, Vorstellungen, eines bestimmten Lebensgefühls« (Kluge 2011: 438). Heimat als Ikone erfahrbar im *zurück:kehren*? Ich bin mir nicht sicher.

Vielleicht ist es, wie Max Imdahl (1980) es in seiner Methode der Ikonik vorschlägt, ein *wiedererkennendes Sehen*, das zusammen mit einem *sehenden Sehen* eine das Bild übersteigende Ordnung und Sinntotalität ermöglicht. Eine Form der Selbsterkenntnis? Also: das gesehene Bild der Landschaft – des Kirchturms, um im Beispiel zu bleiben – verkörpert nicht nur das im Inneren stehende Bild, das es wiederzuerkennen gilt und den Gegenstand schon vorwegnimmt, sondern im Prozess des Sehens – in actu also, wenn der Zug in den Bahnhof einläuft – wird offenbar Erkenntnis gesehen, als ganz eigene Wirklichkeit einer *zurück:ge:kehrten* Seins-Qualität. Diese ist getrieben, so würde Rehberg sagen, von einem Bedürfnis nach Heimat, dem Drängen nach einer Bestätigung des Dazu- oder Dahingehörens und damit verbundener Vergewisserung unseres Da-Seins.

»Heimat ist für mich, einen **festen Ursprung** zu haben. Dieser kann manchmal unscharf oder weit entfernt sein, aber man ist für immer mit ihm verbunden. Das Leben ist ein großes Abenteuer, bei welchem für mich die Heimat der **Start- und Zielpunkt** ist.«
Annalisa

»In aller erster Linie ist die Stadt Köln meine Heimat. Hier bin ich **geboren, aufgewachsen**, in die Schule gegangen, meine besten Freunde habe ich hier kenngelernt und viele Erfahrungen gesammelt. Wenn ich mit dem Zug aus Koblenz nach Köln reinfahre und die Skyline sehe, weiß ich, ich bin zuhause. Mein Herz schlägt schneller und ich bin **glücklich** und froh wieder da zu sein.«
Clara

»Sobald ich in unsere Kleinstadt fahre und diese Basilika sehe, überkommt mich ein **Heimatgefühl**. Ich bin angekommen. Angekommen in meinem Zuhause, in meiner Heimat.«
Katharina

Die Sanduhr verrinnt mit den Bildern – ich drehe sie um – erneut ein Anhalten des Endes – wohlwissend, dass dieses unaufhaltsam ist.

»Wohin ich immer reise,
ich komm nach Nirgendland«
*Mascha Kaléko*

**Ein Begründungsversuch im Geborensein:** Der Mensch verhandelt sein Leben zwischen dem *Noch-nicht* des Zustands des Geborenseins und dem *Nichtmehr* im Tode, so die Herausgeber*innen des Bandes »Das Imaginäre der Geburt« (Brumlik/Hänsch/Wulf 2008).

Folgen wir dem Gedanken kurz: Man wird in eine bestehende Kultur hineingeboren, in die Geschichtlichkeit des nahen und weiten Umfeldes. Die Landschaft ist schon da, die Menschen sind schon da, Deutungen sind schon da. Es gibt keine freie Wahl, den Anfang des Lebens zu wählen, wodurch prinzipiell eine Situation der Welt- und Selbstfremdheit unüberwindbar das Leben bestimme. Die Autor*innen konstatieren: »Der Mensch wird sich selbst zur Frage, auf die er immer nur vorläufige Antworten findet. Geboren zu werden ist die Folge des Handelns Anderer« (ebd.: 10). Diese Anderen erzählen die Geschichte des Geborenen, diese Narration kennzeichnet die bestehende soziale und symbolische Ordnung, auf die das neue Leben immer Bezug nimmt. Die Narrationen über den Eintritt eines Lebens in die es bestimmenden Ord-

nungen – der Familie, des Ortes, der Religion, der Landschaft – werden in Bildern festgehalten – in realen Bildern, in Erinnerungsbildern, in inneren Bildern, die zusammengenommen die Gemeinschaft der Familie als soziale Einheit konstituieren und über Jahre erhalten können.

Ein *zurück:kehren* zu diesen Ikonen des Ursprungs konstituiert in diesem Gedankengang die prinzipielle Hoffnung auf die Bewältigung der unüberwindbaren Weltfremdheit. Angedeutet z.B. in den inneren Bildern, die auf der Zugfahrt in den Bahnhof schon da sind, die wiedererkannt werden, die die Ordnungen des Geborenseins vorwegnehmen. Damit, so die Autor*innen, tritt der Mensch ein in den kollektiven Charakter der Erinnerungskultur der familialen Gemeinschaft. Die Gemeinschaft hat Liebe und Freundschaft erfahren lassen, hat Anerkennung gestiftet. Diese Erfahrung hat nach der Geburt als Startpunkt die Überbrückung für die Herausbildung eines Selbstgefühls gebildet. Erfahrene Anerkennung in diesem Sinne, so kann man mit Andreas Schmidt sagen (2003), ist der Heimatraum. Jene Silhouette der Landschaft – die Ikone – die beim *zurück:kehren* sehend und wiedererkennend erscheint, steht symbolträchtig in der Erinnerung, als Bild und Narration der erfahrenen Anerkennung und des tiefen Gefühls für Zugehörigkeit Patin.

Und dann: Ich fahre nach Nirgendland.

## 4. Heimatlosigkeit *raus:reisen*

Eine *raus:reise* ist jene biografische Bewegung, die vor der Rückkehr liegt.

> Die Sanduhr wird ein weiteres Mal umgedreht: Die Zeit verrinnt zu schnell, sowohl nach vorne als auch nach hinten. Erinnern, aber dieses Mal entsteht ein anderes Bild:

Der Zug biegt um eine Windung, um eine weitere, die Hügel, der Kirchturm verschwinden, statt sich aufzutun – sich entfernen, um zurückzukehren.

Um diese Bewegung zu fassen, greife ich auf die Idee der *konstitutiven Heimatlosigkeit* von Helmuth Plessner zurück (vgl. Plessner 2009). Während ich bisher vor allem auf die räumliche Dimension Bezug nehme, indem ich das Bild der Reise, der Rückkehr, mit einer physischen Reise als (vorgestelltes) Bild in den Westerwald getragen habe, geht es jetzt um die prinzipiell im Menschen angelegte Möglichkeit, sich aus sich heraus zu bewegen und von außen auf sich selbst zu blicken. Eben *raus:zu:reisen*. Darin erweist sich der Mensch als beson-

ders: Er ist die Ikone seines Selbst sozusagen. Dies ist weder räumlich noch zeitlich zu verstehen, sondern entspricht seinem Wesen. Dass der Mensch, der in die Welt geworfen und im Prinzip entfremdet ist, sich selbst als jemanden erlebt, der erleben kann, bildet nach Plessner die Voraussetzung seiner immer bleibenden Heimatlosigkeit.

Während der Zug um die Biegung fährt und ein erinnertes und narratives Bild der Heimat auftaucht, bemerkt die heimkehrende Person, dass sie dieses Bild entwirft und nur hofft, dass sich die Erfahrung der Heimat wiederbelebt – es bleibt aber ein Hoffen. Erst die Praxis bei der Einfahrt des Zuges stellt die Heimat her, als außerhalb von ihr liegende Wirklichkeit. In dem Bezug auf Heimat – als Zufluchtsort der Erinnerung an die Narration der Geburt – wird in der Perspektive Plessners das Individuum »Subjekt seines Erlebens, seiner Wahrnehmung und seiner Aktionen« (ebd. 2009: 11) und thematisiert das Angewiesen-Sein auf die Herstellung des »Bei-sich-Seins« (Rehberg 2013: 178). Das wiederum ist die Sehnsucht: die *raus:reise* zu überwinden und anzukommen.

»Heimat ist für mich **ein Ort**, an dem sich über viele Jahre hinweg Erinnerungen angesammelt haben.«
Alina

»Heimat bietet mir **Gefühle der Geborgenheit** und Sicherheit, sie integriert Empfindungen der **Vertrautheit** und stellt Orientierungspunkte zur Verfügung. Mit dem Begriff ›Heimat‹ sind Erfahrungen der **Verwurzelung**, Traditionen und Rituale verknüpft. Aber auch unzählige Geschichten und **Marmeladenglas-Momente**.«
Annika

> Habe ich im Blick, wie die Zeit vergeht? Haben wir im Blick, wie der Sand uns durch die Finger rinnt, der Boden sich auftut, wenn wir uns fortbewegen? Ich drehe die Sanduhr nochmals um.

In dem Motiv des *raus:reisens*, wie ich es mit Plessner aufgegriffen habe, deutet sich an, was mit kultureller Bildung – oder konkreter: mit künstlerischen Zugängen – angestoßen werden kann. Kulturelle Bildung kann ein Anstoß zum *raus:reisen* und *zurück:kehren* sein, sie kann eine Aufforderung zur Positionie-

rung sein und zum *ver:orten*. Dafür gibt es in der postmodernen Gesellschaft, postfaktischer Politik und in ausgefrästen Landschaften ausreichend Grund.

»Die ›Heimat‹; sie ist für mich kein analytischer Begriff, sie ist nicht definierbar, denn sie ist eine **synthetische Bezeichnung** für all die individuell erlebten Momente, Erfahrungen und Wahrnehmungen, beginnend bei der **Kindheit**. Zu wissen, wo man hingehört, wo man herkommt und wo man **Zuhause** ist, entspringt dem Zusammenspiel tausender kleiner Erlebnisse sowie gewohnter Umgebungen, Geräusche, Menschen, **Gemeinschaften**, Vereine, Abläufe, Gewohnheiten, Traditionen und wichtiger Plätze.«
Lea

»Heimat fängt bei **mir** an: wenn ich mich *physisch und mental* angekommen und wohl fühle, **dann bin ich meine Heimat**.«
Lena

»Es gibt einen Ort, der für mich etwas unkonventioneller Heimatsgefühle widerspiegelt, und zwar den eines Flughafens. In Flughäfen empfinde ich ein **Gefühl des Vertrauens**, ein Gefühl das eng an mein Heimatgefühl grenzt. Um mich herum sehe ich, wie dieses Gefühl in den Leuten **öffentlich zum Vorschein** kommt. Leute aus aller Welt, alle mit verschiedenen Geschichten, verschiedenen Vergangenheiten, verschiedenen Zielen, sind an diesem Ort, um zu ihren eigenen ›Heimaten‹ zu gelangen. In der Luft liegen Gefühle der Trauer einer Verabschiedung, gemischt mit der **Wiedersehensfreude**. Der Flughafen ist ein Tor, durch welches die Menschen gehen, um zu ihren bestrebten Destinationen zu gelangen. In unserer heutigen Welt kann der Flughafen als Mittel unter anderem zur **Heimkehrung** gesehen werden.«
Clara

»Dazu gehören beispielsweise **Vogelzwitschern, das Quaken der Frösche** oder das mal ruhige, mal wilde **Plätschern des Bachs**. Dazu gehört für mich auch das gemeinsame Sprechen des **Dialektes** innerhalb der Familie. Heimat ist mit meiner Familie verknüpft und speist sich aus einer Vielzahl an gemeinsamen **Erinnerungen**. Hierzu gehört auch gemeinsames Kuchenbacken mit

meiner Oma. Der Duft des Kuchens ist als olfaktorische Wahrnehmung ebenfalls Teil von Heimat.«
Annika

»Die Wälder sind verschwunden,
die Häuser sind verbrannt.
Hab keinen mehr gefunden.
Hat keiner mich erkannt.
Und als der fremde Vogel schrie,
bin ich davongerannt.
Wohin ich immer reise,
ich komm nach Nirgendland.«
*Mascha Kaléko*

## 5. Kultur einer performativen Praxis *land:schaffen*

»Die Wälder sind verschwunden«, heißt es bei Mascha Kaléko dystopisch, das Nirgendland als Ankunfts- und Ausgangspunkt.

Gleichzeitig läuft die Sanduhr – so ich sie nicht weiter wende – ihrem Ende entgegen. Wie weit ist die Sanduhr zu diesem Zeitpunkt?

Ich möchte in meinem Beitrag nicht in einer Dystopie enden, sondern sie als einen Anlass verstehen, den es neben vielen anderen guten Argumenten ins Feld zu führen gilt, in ländlichen Räumen kulturelle Bildung zu machen. Diese Räume nämlich, in denen sich das Leben der dort Wohnenden abspielt, ist es, der Referenzpunkt ihrer Heimat ist und zukünftig für Andere werden kann. Menschen wenden sich ihren Ikonen in der Hoffnung zu, sich stetig wieder neu zu beheimaten. Mit Otto Friedrich Bollnow kann man auch sagen, dass diese ländlichen Räume – das dystopische Nirgendland – »nichts Seelisches, nichts bloß Erlebtes oder Vorgestelltes oder gar Eingebildetes, sondern etwas Wirkliches (ist): der wirkliche konkrete Raum, in dem sich unser Leben abspielt« (Bollnow 1963: 19). Und darum ist es wichtig, in diesem Raum auch zu spielen – sich nach außen zu wenden, das Selbst zu befragen, den Heimatraum zu *be:gehen*, zu *be:reisen*, hinter sich zu lassen und *zurück:zu:kehren*. Nicht

notwendigerweise geht es dabei um die physische Reise, das Hinausbewegen im Zug, Auto, Flugzeug in andere Regionen oder Länder. Mit Ansätzen kultureller Bildung, zum Beispiel mit Theaterprojekten, ortsspezifischen Performances und Ähnlichem, kann auch ein Ausloten der Positionalität – ein *raus:reisen* – verbunden sein. Die Dystopie einer Landschaft ist darin ebenso zugänglich wie eine Heimatutopie.

Denn Landschaften sind bespielbar, sie sind aber auch vulnerabel und verändern sich.

Plessner entwirft eine Idee von Kultur, die vom Menschen als Referenzpunkt seiner Heimatlosigkeit geschaffen wird: Der Mensch schafft etwas außerhalb von sich, das Bestand hat, womit er sich in der Welt zurechtfindet und sich von ihr tragen lassen kann. Oder mit Plessners Worten: »Ortlos, zeitlos, ins Nichts gestellt schafft sich [der Mensch] seinen Boden« (Plessner 2009: 25). Bricht nun der natürliche Boden weg, die Sicherheiten und Gewissheiten eines *zurück:kehrens*, wird es umso dringlicher, die Referenz des eigenen Seins zu schaffen.

Der Anlass, den ich hier sichtbar machen wollte: die Löcher im Westerwald. Oder anders ausgedrückt: die überwältigenden Widerfahrnisse der modernen Lebensform.

## Quellen

Bollnow, Otto Friedrich (1963): Mensch und Raum, Stuttgart: Kohlhammer.

Casey, Edward S. (2013): »How the Place of Landscape Ends in Edges«, in: Joachim Klose (Hg.), Heimatschichten. Anthropologische Grundlegung eines Weltverhältnisses, Wiesbaden: Springer VS, S. 85–104.

Dota (2020): Mascha *Kaléko, Kleingeldprinzessin Records (LC 09274)*

Imdahl, Max (1980): Giotto – Arenafresken. Ikonographie – Ikonologie – Ikonik, München: Fink.

Klose, Joachim (Hg.) (2013): Heimatschichten. Anthropologische Grundlegung eines Weltverhältnisses, Wiesbaden: Springer VS.

Kluge, Friedrich (2011): Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. 25. Aufl., Berlin/Boston: De Gruyter.

Lohfeld, Wiebke (2019): Jüdische Emigranten in Shanghai. Narrative Konstruktionen von Beheimatung, in: Birgit Althans et al. (Hg.), Flucht und Heimat. Perspektiven der pädagogischen Anthropologie, Weinheim/Basel: Beltz Juventa, S. 170–191.

Lohfeld, Wiebke (2020): In Between: Raumbildung als Interferenz-Ereignis, in: Mayte Zimmermann et al. (Hg.): Theater als Raum bildender Prozesse, Oberhausen: Athena, S. 221–238.
Peskoller, Helga (2019): »Konkret, gegenwärtig. Im Ernstfall, wenn Raum Zeit wird«, in: Wiebke Lohfeld (Hg.), Spannung, Raum, Bildung. Reflexionen in anthropologischer und phänomenologischer Perspektive, Weinheim/Basel: Beltz Juventa, S. 130–139.
Plessner, Helmuth (2009): Mit anderen Augen. Aspekte einer philosophischen Anthropologie, Stuttgart: Reclam.
Rehberg, Karl-Siegbert (2013): »Heimat mit Haut und Haaren? Ein Sehnsuchtsbegriff gegen die Heimatlosigkeit der Moderne«, in: Joachim Klose (Hg.), Heimatschichten. Anthropologische Grundlegung eines Weltverhältnisses, Wiesbaden: Springer VS, S. 165–180.
Waldenfels, Bernhard (1999): Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden 3, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
Wulf, Christoph/Hänsch, Anja/Brumlik, Micha (2008) (Hg.): Das Imaginäre der Geburt. Praktiken, Narrationen und Bilder, München: Wilhelm Fink.

# Gemeinsam Risse überbrücken auf der »Reise nach Glückshausen«!

## Gespräche mit Chang Nai Wen über transkulturelle Theaterprojekte – und Hoffnung

*Wiebke Waburg, Chang Nai Wen*

**Wiebke:** Die Einblicke in Chang Nai Wens transkulturelle/transnationale Arbeit mit Kindern und Jugendlichen affizierten mich gleich bei unserem ersten Treffen. Als Migrationsforscherin und -pädagogin blieben besonders Aspekte, die mit Wanderung, Reisen, (neuen) Orten zu tun haben, aus diesem Gespräch im Gedächtnis. Schnell war klar, dass ich mehr über die Arbeit der Gruppe *Sisyphos, der Flugelefant* (SdF) wissen möchte, in der Nai Wen mit einem künstlerischen Team aus Theater, Film, Musik und Bildender Kunst zusammenarbeitet. Das war Anlass für Gespräche, die wir in digitalen Räumen geführt haben, die mal eine relativ geringe, mal eine große physische Distanz überwanden. Die Komplexität der Arbeit von Nai Wen und ihren Kolleg*innen, deren Grundgedanken und prozesshaften Entwicklungen, kann an dieser Stelle nicht umfassend dargestellt werden. Stattdessen geben wir punktuelle Einblicke in »Die Reise nach Glückshausen« (2017) und »Es wird einmal…« (2018). Zentral sind im Folgenden die Schilderungen von Chang Nai Wen, die ich assoziativ vor meinem Hintergrund einordne.

In der Arbeit von SdF erscheint Landschaft als ein wiederkehrender Bezugs- und Imaginationspunkt: Landschaften werden als Natur- und Kulturlandschaften (in Anlehnung an die Begriffsverwendung der Geografie) auf ›Reisen‹ durchquert und stellen dabei je spezifische Herausforderungen an die Fortbewegung. Sie kommen aber auch als metaphorische Ausgangs-, Anker- oder Zielpunkte ins Spiel: wie Risse in der Landschaft, die dazu führen können, dass nahe beieinanderliegende Punkte, nicht auf direktem Weg erreicht werden, oder der Ort ›Glückshausen‹, der Assoziationen an Kleinstadtlandschaften hervorruft.

Auf den Weg nach ›Glückshausen‹ haben Nai Wen und Kolleg*innen sich mit den Teilnehmenden eines partizipativen Theaterprojekts gemacht; es handelt sich um einen utopischen Ort, an dem Menschen harmonisch zusammenleben. Dort gibt es keine Vorurteile, keine Gewalt. Welche Ideen waren leitend und wie gestaltete sich die Reise?

**Nai Wen:** *Ein wichtiger Ausgangspunkt für uns waren Erlebnisse und Erfahrungen in bzw. aus unseren (Theater-)Workshops mit Kindern und Jugendlichen. Diese sind teilweise herausfordernd, denn in ihnen werden Konflikte, die die Menschen in ihren Herkunftsländern erlebt haben, teilweise wieder aufgegriffen und ausgetragen. Daneben haben wir natürlich schöne Momente miteinander. Wir haben erlebt, wie die Kinder trotz aller Unterschiede und auch wenn sie nicht dieselbe Sprache sprechen, miteinander spielen und zueinanderkommen. Aus diesen Beobachtungen ergaben sich Fragen: Wie sind diese schönen Blitzmomente möglich? Wie ist der Weg zu ihnen? Ist dieser Glücksmoment nur ein winziger Moment oder könnte sich etwas Dauerhafteres entwickeln? So entstand die Idee von dem Projekt. Wir wollten gerne mit den Kindern, die teilweise aus Kriegsgebieten kommen, die dort und auf der Flucht nach Deutschland Erfahrungen mit gewaltvollen Konflikten gemacht haben, herausfinden, ob es ein ›Glückshausen‹ in ihrer Vorstellung gibt. Haben sie Vorstellungen von so einen friedlichen Ort? Wie stellen sie sich das Leben dort vor? Und: Wie können wir gemeinsam in unserem Projekt dahin kommen?*

*Für die Kinder ist bei der Auseinandersetzung mit diesen Fragen die Reise das Interessante. Sie greifen dabei auf ihre Erfahrungen zurück: ›Also wir fahren mit dem Boot.‹ oder ›Wir fliegen‹. Es werden verschiedene Wege durch unterschiedliche Landschaften diskutiert, auf denen ›Glückshausen‹ erreicht werden kann. Wir haben verschiedene tänzerische Bewegungen kreiert, um die unterschiedlichen Arten des Reisens darzustellen. Fast am Ende hieß es: ›Jetzt müssen wir mit einer Rakete fliegen.‹ Denn ›Glückshausen‹ ist nicht auf der Erde, sondern auf einem anderen Planeten. ›Okay, gut, dann fliegen wir mit der Rakete zu diesem anderen Planeten‹. Zum Team gehört auch ein Musikproduzent, der die Aussagen der Kinder zur Reise in ein Lied umgewandelt hat. Dieses haben wir zum Abschluss zusammen gesungen, dazu wurde getanzt. Das war ein gemeinschaftlicher Moment:*

**Glückslied Finale**
(Auszug)

Es gibt eine Karte
die zeigt einen Ort
da leben die Leute
mit ganz viel Spaß

Kein Pass, kein Geld
das braucht man da nicht
man tanzt, singt, isst zusammen
und hat viel Spaß

Endlich sind wir hier
nach dieser langen Reise
nun ham wir's geschafft
zusammen geht es doch

Tanzen, lass uns tanzen
Lass uns singen,
zusammen spielen
Mit euch lachen
essen und trinken
ganz egal
wer woher kommt

In dieser Gruppe
kamen wir jetzt hierher
Glückshausen erreicht man nur
mit allen dabei

wir woll'n das jetzt auch
für die ganze Erde
alles was man braucht
haben wir gemeinsam

**Wiebke:** ›Glückshausen‹ wurde im Spiel von den Teilnehmenden nach langen Wegen und Umwegen erreicht. Solche sind auch kennzeichnend für tatsächliche Migrations- und Fluchtbewegungen, die selten linear von einem Ausgangs- zu einem Zielpunkt verlaufen, und deren Bewältigung mit den un-

terschiedlichsten – auch körperlichen – Erfahrungen verbunden sind: lange An- und Abstiege durch unwegsames oder leichter zugängliches Gelände, das Überqueren von Brücken, zu Fuß oder in einem Fahrzeug, und von Meeren in Booten oder Flugzeugen… Sind diese selbst oder von Verwandten oder Bekannten gemachten Erfahrungen mit und in unterschiedlichen Landschaften präsent im Theaterprojekt? Wie bedingen oder überlagern sie sich?

»Die Reise nach Glückshausen« stoppt im Spiel (vorläufig) auf einem anderen Planeten. Dieser ›Umweg‹ machte mich nachdenklich. Ist es so schwer, sich ›Glückshausen‹ auf der Erde vorzustellen, bzw. leichter, es auf einen Ort, der ›nicht von dieser Welt‹ ist, zu verlagern? Die Idee der Projektinitiator*innen war vielleicht eine andere. Denn: »hausen« ist im deutschsprachigen Raum eine typische Endung von Siedlungsnamen und sehr weit verbreitet. Ging es ihnen also um das Ende eine Reise an einem Ort, der in Deutschland liegt? Das wäre naheliegend. Bei mir weckt der Name Assoziationen an einen eher kleinen, vielleicht kleinstädtischen Ort, an dem die Welt noch oder wieder in Ordnung ist. Man kennt sich, unterstützt sich, hat in der Gemeinschaft ein gutes Leben – aufgerufen wird also die idyllische Seite der stereotypen Bilder über ländliche Räume. Gleichwohl gibt es den Ort ›Glückshausen‹ nicht, er ist fiktiv. Heißt das, dass auch die Idee eines glücklichen Zusammenlebens für die Teilnehmenden utopisch ist? Vielleicht, aber sie ist zumindest vorstellbar, dass es auf einem anderen Planeten existiert. Doch auch der andere Planet ist nicht der Endpunkt der Reise, denn dort geschieht eine wichtige Wendung: Die Gruppe erkennt, dass sie zum Glücklichsein ihre Familien und Freund*innen braucht. Die teilnehmenden Kinder und Jugendlichen und/oder ihre Familienmitglieder sind im Rahmen der Flucht und Migration bereits weit ›gereist‹ auf der Suche nach ihrem ›Glückshausen‹. Im ›realen‹ Leben in der postmigrantischen Gesellschaft spielen Pässe, Geld und die Frage, woher Menschen kommen, eine große Rolle. Angesprochen sind damit Aspekte der sog. Willkommenskultur und der aktiven Integrationsbemühungen aller Beteiligten, also die Chancen der Entstehung von Gemeinschaft und Zugehörigkeit. Ob ›Glückshausen‹ hier in Deutschland gefunden werden kann/konnte, bleibt offen. Vielleicht handelt es sich dabei nicht um einen physischen Ort? Denn im gemeinsamen Spiel zeigt sich: Die Gruppe ist ›Glückshausen‹: »In dieser Gruppe/kamen wir jetzt hierher/Glückshausen erreicht man nur/mit allen dabei«.

Die Auseinandersetzung von *Sisyphos, der Flugelefant* mit Fragen des Zusammenlebens in heterogenen Gesellschaften setzt sich fort, sie umkreist die Pole Utopie und Dystopie sowie die Frage nach einem Dazwischen. Auf diesem

Weg stoppen wir bei dem Projekt »Es wird einmal…«, einem Gemeinschaftsspiel um eine soziale Utopie:

**Nai Wen:** *Wir sprechen von einem Gemeinschaftsspiel, weil es entscheidend ist, dass die Zuschauer*innen als Gruppe zusammenarbeiten. Wie haben in mehreren Räumen quasi eine Welt kreiert, die die Besucher*innen durchwandern. Sie gelangen durch ein Portal in diese Welt und erleben in 60 Minuten, wie sie diese dystopische Welt verändern können. Das Spiel beginnt und endet in einer Kulisse, die von einem Riss durch den Raum dominiert wird. Die Menschen treten in den Raum mit dem gemalten Riss und sehen einen Animationsfilm. In diesem sind Menschen in einem Park zu sehen, die kämpfen, sich streiten und einander schlagen. Der Blick geht vom Park zu einem Hochhausfenster, aus dem zwei Mädchen herausblicken und ihre Köpfe schütteln über das Verhalten der Erwachsenen. Anschließend ist zu sehen, wie die Mädchen an einem Morgen in ihrem Zimmer aufwachen und sehen, dass Wohnung, Park und Stadt von Rissen durchzogen sind, die Räumen und Menschen trennen und in feindselige Gruppen spalten. In der Nacht hatte die ältere Schwester einen Traum von einem weiten entfernten, freien Ort ohne Risse und Feindseligkeit: ›Glückshausen‹. Sie sagt zu ihrer kleinen Schwester: ›Es gibt diesen Ort, ich muss ihn suchen und ich muss eine Karte zu diesem Ort finden.‹ Jahrelang ist sie auf der ganzen Welt auf der Suche nach ›Glückshausen‹. Erst als alte Frau kommt sie zurück, ist überglücklich, weil sie die Karte gefunden hat und möchte diese mit anderen teilen. Als sie den Menschen des Ortes die Karte zeigt, drängen alle auf sie ein und wollen die Karte für sich haben, die in diesem Moment zerrissen wird. Das Lebenswerk der Frau ist zerstört und sie stirbt, weil ihr Herz gebrochen ist. Die Menschen sind verzweifelt und wenden sich voneinander ab. Hier endet der Animationsfilm.*

*Im Spiel machen sich die Besucher*innen nun in Gruppen auf den Weg durch vier Räume und begegnen nacheinander vier Figuren, die mit der verstorbenen Frau und der Karte verbunden sind. Sie alle stecken nach der Zerstörung der Karte alleine in einem dystopischen Leben fest: Ein Bürgermeister, der nach Macht strebt, aber dafür einsam bleibt. Die Schwester der verstorbenen Frau, die voller Schmerz verstummt ist. Ein Entertainer, der nur oberflächliche Unterhaltung und Konsum anstrebt, aber ohne Emotionen lebt. Und eine Frau, die keine Erinnerungen mehr hat und verloren ist. Jede Figur trägt unterschiedliche Brüche oder Risse in sich. Im Spiel versuchen die Gruppen eine gemeinsame Lösung zu finden für die Probleme der Figuren und ihnen zu helfen, vielleicht aus ihrer Dystopie herauszukommen. Die Figur ohne Erinnerung ist beispielsweise auf der Suche nach dem verlorenen Glück ihres Zuhauses, nach dessen Geruch und Geschmack. Sie sucht nach einem Rezept. Kommen die Zuschauer*innen zu dieser Person, versuchen sie gemeinsam mit ihr, gefüllte Weinblätter zuzubereiten und dem vergessenen Rezept auf die Spur zu kommen. Der verstummten Person wird geholfen, ihre Stimme durch*

*gemeinsames Singen wiederzufinden. Und der Entertainer versucht, alle zu animieren, dass sie in Bewegung kommen und zusammen tanzen.*

*Abb. 1: Illustration aus »Es wird einmal…« von SdF.*





*Am Ende der Reise, nach den Begegnungen mit den Figuren, kommen alle Beteiligten im Raum mit dem Riss zusammen, inklusive der Spieler*innen, die die vier Figuren dargestellt haben. Beide Seiten des Risses sind nun durch ein langes Holzbrett – wie durch eine Brücke – verbunden. Auf diesem Holzstück steht das gemeinsam zubereitete Essen, von dem sich alle bedienen können. Zeitgleich laufen Aufnahmen, auf denen zu sehen ist, wie das Essen zubereitet, gemeinsam gesungen und getanzt wurde. Alle können sich beim Essen austauschen, können einander erzählen, wie die Geschichten der Figuren verliefen. Und das sind diese verschiedenen Elemente, die zu glücklichen Blitzmomenten führen.*

**Wiebke:** Das Bild des Risses (oder der Brüche) steht metaphorisch für Trennung und Grenzziehungen, die sich vollzogen haben, dort wo einst etwas zusammengehörte, sei es ein ehemaliges Liebespaar, eine Stadt oder eine Landschaft. Auch eine innere Zerrissenheit von Individuen ist denkbar. Risse zerstören Verbindungen zwischen Menschen und Orten, ehemals gangbare Wege sind nicht mehr nutzbar. Wenn ich mir Risse als Elemente von Landschaft vor-

stelle, kommen mir nur karge, unwirtliche Bilder in den Sinn von unfruchtbarem, ausgetrocknetem und unfruchtbaren Boden. ›Ein Riss geht durch die Gesellschaft‹ kann bedeuten, dass große Unterschiede zwischen Bevölkerungsgruppen bestehen – vielleicht vor allem hinsichtlich der sozialen Lage und der Weltanschauungen.

Entsprechende Trennungs- oder Differenzmetaphoriken werden im Alltag aber auch in der Beschreibung des politischen Geschehens viel genutzt. In Bezug auf einen Riss oder Risse, die durch die Gesellschaft gehen oder Lebenswelten zerstören, sind wir auf der dystopischen Seite der Vorstellungen über aktuelle und zukünftige Entwicklungen. Im Kleinen wie im Großen – in der Beziehung, dem Zusammenhalt von Gesellschaften, der (zerstörten) Landschaft – stellt sich die Frage, ob und wenn ja wie Risse überwunden werden wollen und können. Pessimist*innen würden aufgeben, sich vom Riss abwenden oder aber in die Schlucht stürzen, die beim Zerreißen entstanden ist. Anders die Gruppe um

**Nai Wen:** *Im Grunde genommen geht es darum, wie wir über unterschiedliche Wege zusammenkommen können und dass die Lösung des Problems nur darin bestehen kann, wenn wir zusammenkommen. Die Risse sind da, aber man versucht Brücken und Verbindungen aufzubauen. Verbindungen entstehen dadurch, dass wir gemeinsam etwas erlebt haben. Das Zusammensitzen und Essen von gemeinsam zubereitetem Essen ist ein Setting, mit dem wir viel arbeiten. Teil unserer Workshops oder unserer Präsentationen ist, dass wir zusammen kochen, dass wir zusammen essen. Wir sitzen dann auf dem Boden, es gibt Essen und dann können wir uns miteinander unterhalten und Verbindungen aufbauen.*

**Wiebke:** Mit diesem Vorgehen schließt sich der Kreis zu migrationspädagogischen – insbesondere begegnungspädagogischen – Ansätzen, die sich nicht in einer gemeinsam verbrachten Zeit erschöpfen, sondern gekennzeichnet sind durch projektförmiges Arbeiten in einem (soweit möglich) hierarchiefreien Setting mit einer geteilten Zielstellung. Die Nähe der mir vertrauten und der von Nai Wen und Kolleg*innen gelebten Praktiken wird hier über die Landschaft(smetaphern) hinaus deutlich.

# Grilling Me Softly

*Syndikat Gefährliche Liebschaften*

Der folgende Text entstammt dem Skript der Performance »Grilling Me Softly – ein bunter Abend über Fleisch« (2022) von *Syndikat Gefährliche Liebschaften*, die für rurale und urbane Theater- und Mehrzweckräume entwickelt wurde. Die Mitglieder des Syndikats bewegen sich seit seiner Gründung durch unterschiedlichste ländliche Räume und suchen dort Geschichten, die zum Perspektivwechsel einladen und unsere Verflechtungen miteinander zeigen. Diese werden oft in Auseinandersetzung mit den lokalen Landschaften erzählt. Landschaften sind bei Syndikat Gefährliche Liebschaften immer mit anderen Landschaften verbunden. Sie sind ineinander gefaltet und beeinflussen sich, auch wenn sie sich nicht berühren, durch die Ströme von Gütern, Menschen und Ideen, die durch sie hindurchziehen.

Der Performance »Grilling Me Softly« ging eine zwei Jahre dauernde Beschäftigung mit der Frage voraus, warum wir als Gesellschaft so sehr am Fleisch hängen. Ausgangspunkt waren Begegnungen in früheren Projekten in Quakenbrück, einer Kleinstadt im Fleischgürtel Niedersachsens. Hier leben Metzger*innen aus Osteuropa, die dänische Schweine für Fleischexporte nach China zerlegen, und Forscher*innen, die Wege in die Zukunft von Fleisch entwickeln. Die Performance brachte Fundstücke, Geschichten und Audioaufnahmen in einer als Simultanbühne angeordneten Raumlandschaft zusammen.

Das Publikum war dabei in drei Gruppen aufgeteilt, die nacheinander drei Stationen durchliefen (s. Abb. 1). Die Stationen hießen: ZELT, GRILL und VERDAUUNGSTRAKT. Im ZELT konnte man mit anfassen (musste aber nicht). Am GRILL wurde eine Show geboten. Der VERDAUUNGSTRAKT ermöglichte ein besonderes Hörerlebnis. Die Stationen liefen simultan, sodass sich Beobachtungsmöglichkeiten ergaben. Jeder Wechsel der Station läutete auch einen inhaltlichen Wechsel ein, sodass alle den gleichen dramaturgischen Bogen eines traditionellen Schlachtfestes (Bezwingen, Zerlegen und Verzehren) nachvoll-

zogen, obwohl sie die Stationen in unterschiedlicher Reihenfolge besuchten. In jeder Runde wurden die gleichen inhaltlichen Fragen aus der Perspektive der jeweiligen Stationen heraus unterschiedlich behandelt.

*Abb. 1: Szenenfoto aus der Theaterwerkstatt Quakenbrück.*





## Ausschnitt aus Runde 2: ZERLEGEN

*Im Festzelt stehen die Gäste mit einem Schnapsglas in der Hand im Kreis.*

FLEISCHERIN Herzlich willkommen! Wir probieren hier heute ein Schlachtfest zu feiern. Ein Fest für das und mit dem Fleisch *(schließt den Zeltvorhang)*. Schlachtfeste sind eine alte Tradition aus einer Zeit, in der das eigene Halten und Schlachten von Tieren noch viel verbreiteter war als heute. Jedes Jahr, wenn sich die Natur zur Ruhe begab, wurde im Dorf geschlachtet. Die Schweinsblase am Giebel zeigte an, wo. Das Schlachtfest ging den ganzen Tag. Es wurde im Morgengrauen getötet, und daraufhin zerlegt, gewurstet, verzehrt, gefeiert. Viele Hände waren nötig. Heute ist die Freude am Fleisch unweigerlich auch: die Freude an der Schönheit der Geschwindigkeit. Fleisch hat die Welt von heute erschaffen. 1913 besuchte Henry Ford einen Schlachthof

in Chicago, er war tief beeindruckt vom Tempo der beweglichen Ketten und Haken und ließ sich davon für den Bau des ersten Fließbandes inspirieren. Der Erfindungsgeist der Fleischer*innen hat unser aller Leben für immer verändert. Heute stehen die Arbeiter*innen dieser Betriebe an noch schnelleren Fließbändern. Mit Metallhandschuhen und selbstgeschliffenen Messern zerlegen sie im Fleischwerk Tönnies 22.000 bis 25.000 Schweine pro Tag. Ein Schlachtfest kann diese Art von Arbeit kaum vorstellbar machen. Aber ein zeitgenössisches Schlachtfest wie unseres sollte sie zumindest anerkennen. *(Neonlicht an)* Die vorherige Schicht hat für uns bereits ein Requisit, das heute ein Tier ist, bezwungen, elektronisch betäubt, getötet und ausbluten lassen. Jetzt muss dieses Tier zerlegt werden.

*Im Verdauungstrakt liegt die andere Gruppe derweil in einer Kissenlandschaft und hat Kopfhörer auf. Sie hört Geräusche und Gespräche, die das Syndikat auf seiner Fleischreise gesammelt hat.*

ADY Von jeder Position bekommst du Handschmerzen, ja. Das Band fließt und bringt die Schweine automatisch. Nach 2,5 Stunden geht es automatisch aus, für eine halbe Stunde, um nach einer halben Stunde wieder anzufangen.

IVO Track track track track.

MARLEEN Und was ist das, track track track track?

SHIRIN *(übersetzt Ivo)* Das ist das Bandgeräusch. Das sind die Elektromotorengeräusche, die müssen diese Schweinchen bewegen, ja.

MATTHIAS Wenn man dann bedenkt, dass die rumänischen Arbeitskräfte hierhin kommen, um hier zu arbeiten, weil die EU, der EU-Beitritt, ihre eigene Landwirtschaft zertrümmert hat, ne? Das kommt ja auch noch dazu. Die können ihre eigenen Fleischprodukte nicht mehr verkaufen auf ihrem eigenen Markt, weil wir sie mit unserer Massenproduktion überschwemmen.

ADY Vor 20 Jahren ist eine deutsche Mannschaft gekommen, die hat geguckt. Fünf, sechs Leute kamen zu uns. Ich wohne in Constanta am Schwarzen Meer. Die haben den Betrieb besucht und gefragt, wie viel wir kriegen im Monat. 300, 400 Mark. Ja, kommt nach Deutschland und ihr kriegt 2.300 Mark!

MATTHIAS Die Rumänen kommen nicht mehr lange zu uns, die werden in den Niederlanden, in Belgien und in Frankreich tausend Mal besser behandelt als bei uns.

MARLEEN Und wie findet ihr so Quakenbrück als Wohnort?

ADY Oh, sehr schön. Ich war auch schon mal in Deutschland, ich hab mal in Berlin gearbeitet, so, fast in ganz Deutschland, so. Ich bin jetzt acht Jahre hier in Quakenbrück. Ich habe diese Seite gesehen von Deutschland und gesagt, hier bleib ich. […] Wenn ich mit dem Auto hier in Quakenbrück reinfahre, dann bin ich zuhause. Das ist ganz anders. Keine Ahnung, warum.

*Nebenan wird der Grill zum DJ-Pult.*

GRILLMEISTERIN Wenn ich es mir aussuchen könnte, dann würde ich gerne für eine Zerlegerin grillen. *(Musikeinsatz: Scooter – Fire Remix. In leiserer Passage:)* Wenn ich DJ wäre, würde ich mir wünschen, dass eine Zerlegerin vor ihrer Schicht auf meine Party kommt und mein Set mag. Ich würde mir wünschen, dass sie ganz viel tanzt, dass ihr Körper ganz andere Bewegungen macht als die, die sie später immer und immer wieder am Fließband machen wird. *(Musik endet)* Ab 2 Uhr morgens würde die Zerlegerin dann 300 Schweine pro Stunde zerteilen und, weil es in der Halle kalt und laut ist, meine Musik im Kopf mitnehmen. Während sie in Gedanken noch bei den Hochgefühlen des Tanzens ist, würde ihr Körper die vertrauten Bewegungen ausführen, die furchtloser sind als alles, was ich am Grill je vollbringen werde: Das Führen der Kettensäge, die das Schwein halbiert. Die präzise Armbewegung für den sauberen Schnitt, der die Organdecke auftrennt. Das in die Knie gehen, um das Fett aufzufangen und das wieder Hochstützen, um es in eine Box umzukippen.

[…]

## Übergang von Runde 2 zu 3

FLEISCHERIN Die Schlachtfeste früher wurden für und mit der Dorfgemeinschaft gefeiert. Alle packten mit an und bekamen dafür etwas vom Schwein ab. Die Schwiegereltern bekamen ein paar Pfund Hack ab. Ein paar Stracke für die besten Freunde. Drei Fleischwürste für den Herrn Pfarrer und so weiter. Ich

stelle mir jetzt mal vor, ich würde heute hierher nach Quakenbrück einladen zu einem Schlachtfest; zu einem Schlachtfest, das alle mitfeiern, die heute am Schlachten beteiligt sind. Das sähe dann so aus: *(Musikeinsatz: Dorfrocker – Dorfkind [Instrumental])*

Ich lade 90.000 Menschen ein, die in der deutschen Schlachtindustrie arbeiten. 180.000 Hände. Ich lade ihre Familien ein. Sie reisen an aus Sögel, aus Badbergen, Steinfeld, Rheda-Wiedenbrück und vom Schwarzen Meer. In den Gärten und Dachkammern von Quakenbrück stapeln sich die Gästebetten. Ich dekoriere und hoffe auf gute Gespräche.

WURST Ich plane das Festessen: Pro Person werden im Jahr in Deutschland 60 kg Fleisch gegessen. Das sind am Tag 165 Gramm, für 90.000 Menschen plus Anhang plane ich also 60 Tonnen Fleisch ein. Ein Fünftel davon sollte zur Sicherheit halal geschlachtet werden.

GRILLMEISTERIN Mir fallen die Subunternehmer*innen und angeschlossenen Dienstleistenden ein: Die Menschen, die auf Schiffen gefrorene Schweinsfüße und Köpfe nach China bringen. Die Leute, die in Bulgarien Metzger*innen für die Betriebe rund um Quakenbrück anwerben. Die Leute, die für diese Fleischbetriebe Leerstände aufkaufen, um die an Schlachtarbeiter*innen zu vermieten. Die Arbeitenden und die Subunternehmer*innen sollten wir aber zur Sicherheit nicht an einen Tisch setzen.

WURST *(übergibt eine Wurstfüllmaschine an die Fleischerin)* Ich lade alle ein, die im Amazonas Futtermittel anbauen und alle, die dafür ihr Ackerland verkaufen mussten. Die Gästeliste wird immer länger.

FLEISCHERIN Das Technische Hilfswerk steigt in die Planung ein. Wir müssen Zeltstädte errichten. Wasserleitungen und Strom legen. *(Lichterkette an)*

GRILLMEISTERIN *(holt veganes Brät hervor)* Zum Fest kommt eine Gruppe Ferkelerzeuger*innen aus den Niederlanden und eine aus Dänemark.

WURST *(gießt sich etwas Brottrunk ein)* Ich beschließe, auch alle 23,8 Millionen Schweine einzuladen, die aktuell in Deutschland gehalten werden.

FLEISCHERIN Während auf dem kleinen Hubschrauberlandeplatz am Christlichen Krankenhaus Quakenbrück die chinesische Delegation eintrifft, übe ich

mit dem Philharmonischen Chor Quakenbrück *(ein Teil des Publikums singt überraschend »Aaaaah!«)* ein Lied. Es ist ein Lied, das früher auf den Dörfern in der DDR gesungen wurde, in deren Nähe ich aufgewachsen bin. Und das geht so *(WURST rollt einen Banner mit dem Text aus)*. Ich bringe es euch bei:

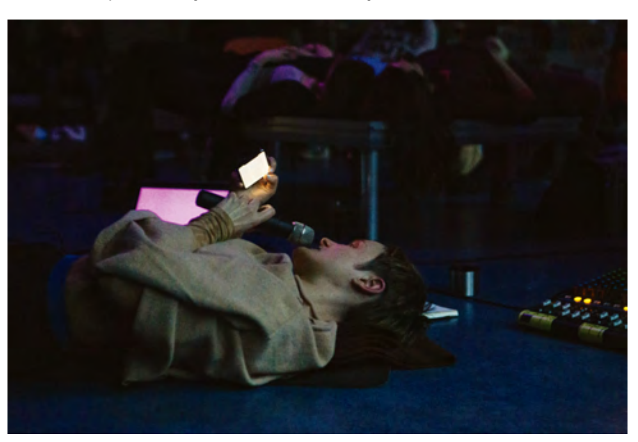
Schwein, du bist tot und liegst
auf dem Schlachtetisch,
Schwein, du bist tot,
jetzt essen wir dich,
ja, Schwein, du bist tot.

# What is the horizon more than two curved lines lovingly embracing you?

*Lissy Willberg*

Seit Ende 2020 bewege ich mich künstlerisch forschend entlang der Frage: Does cartography relate to landscape as choreography does to dance? Die für diesen Band entstandene Assemblage aus Texten und Bildern kontrastiert Textfragmente des ursprünglichen Skripts der Lecture Performance »Who dreams of the Untouched?« (2022) mit spezifischen Ausgangspunkten meines Forschungsinteresses.

*Abb. 1: Lissy Willberg in »Who dreams of the Untouched?«.*



Nach meinem Verständnis von Tanz ist alles immer in Bewegung. Ich nehme sowohl Materie, menschliche und nicht-menschliche Wesen sowie Ideen, Gefühle und Erzählungen tanzend wahr. Obwohl sich vor allem in den letzten Jahren in der europäisch geprägten Performance Art eine Tendenz beobachten lässt, die dem performenden Körper das Vermögen der Aktivierung zuschreibt, also Performer*innen eingeladen werden, um Kunstwerke, Räume und sogar andere Menschen zu aktivieren, halte ich fest an meiner Auffassung, dass alles bereits aktiviert ist (everything is already activated). Dieses Verständnis von Tanz impliziert auch den ruhenden Körper als tanzend. Es sind die Leukozyten, die sich im Blut fortbewegen, der Atem, der es vermag, den Brustkorb zu heben und zu senken, wie auch die tänzerische Bewegung von Gedanken, die mich zu dieser Betrachtungsweise kommen lassen. Menschliche Körper sind tanzend in der Welt. Und sie tanzen relational; in Formationen mit dem sie Umgebenden.

*Moving like a three-dimensional being. A body's story navigating through space. Score: Hold your breath in the length of your arm. Hold your arm in the length of a breath.*

Innerhalb der eingangs genannten Fragestellung behandle ich Praktiken des Choreografierens in ihrem ursprünglichen Sinne. Choreografie (von altgriechisch χορεία für »Tanz, tanzen« und γράφειν »schreiben, zeichnen«) beschrieb bis ins 19. Jahrhundert der europäischen Kulturtradition die Notation von Bewegungsabläufen als Teil von Zeremonien oder Ritualen (vgl. Choubineh 2020). Im antiken Griechenland beinhaltete eine Choreografie die Formation und Bewegungsausführung des griechischen Chors. Bei immer komplexeren zeremoniellen Versammlungen wurden die bedeutendsten Gesten und Handlungen festgehalten, um sie für spätere Generationen zu bewahren und ihre Nachahmung zu erleichtern. Im Gegensatz dazu wird heutzutage nicht die Aufzeichnung, sondern die Praxis der Komposition von Bewegung und Form als Choreografie definiert.

*What is the -gra·phy, graphía, the recording in the word car-tog-ra-phy, as opposed to the -gra·phy in the word chore-og-ra-phy? The recording of spatial behavior, measurement, movement, score. If once they had written a score instead of measuring and mapping land, how would it go? How would we today want it to go?*

Ausgehend von diesen Überlegungen nimmt die Lecture Performance eine Gegenüberstellung vor und untersucht mögliche Parallelen in der Beziehung von Kartografie zu Landschaft und Choreografie zu Tanz. Mich interessiert beispielsweise, ob Landkarten als tänzerische Partitur verstanden werden können. Nach meiner Auffassung bilden Landkarten Bewegungsanweisungen ab. Sie choreografieren Bewegung in oder durch Landschaften. Da sie dabei jedoch nicht auf die affektiven Eindrücke oder Geschichten dort ansässiger Lebewesen eingehen, bildet diese *-gra·fie* normierte und standardisierte Lesarten ab, die Landschaften, in der Draufsicht, zu Land werden lassen. Mit der Aufzeichnung, der grafischen Verflachung, geht die Aneignung von Landschaft einher, welche territoriale und koloniale Besitzansprüche manifestiert.

> *Body landscape, movement landscape, intersectionality landscape, geography landscape, choreography landscape, cartography landscape, emotion landscape, identity landscape, language landscape, relationship landscape, community landscape, ability landscape.*

*Abb. 2: Videostill aus 3D-Animation von Künstlerin Saou Tanaka.*





Die amerikanische Geisteswissenschaftlerin Kathleen M. Kirby untersucht, wie Konzepte von Subjektivität wesentlich auf Annahmen über den Raum beruhen. Hierbei geht Kirby auf die Wechselbeziehung ein, nach der die Entwicklung des aufklärerischen Individuums in enger Verbindung mit einem spezifischen Konzept von Raum steht. Dies macht Kirby unter ande-

rem am Verständnis von Kartierung fest. Ihr zufolge beschreibt Kartierung historisch einen Vorgang »to distinguish ›self‹ from ›other‹« (Kirby 1996: 49). Die kartierende Person darf sich nicht von Landschaft vereinnahmen lassen, denn kartografische Aufzeichnungen müssen frei von subjektiven Eindrücken und Affekten bleiben, um das hierarchische Gefälle sicher zu stellen. Für mich ergeben sich daraus Fragen: Welche Art von Bewegung wird durch diesen Machtakt hervorgerufen? Wer kartografiert wen? Wer choreografiert was?

> *Die Erfahrung des Selbst, um zeitliche und räumliche Distanzen zu begreifen. Nur wer Raum durchstreift, kann sich selbst als räumliches Wesen wahrnehmen. And yet, everything becomes flatter. Und doch wird alles flacher: screens, surfaces, layers.*

Während der Lecture Performance werden den Teilnehmer*innen unterschiedliche Positionen angeboten, um ihren Blick an die Decke zu richten. Ein lilafarbenes Licht, das ab und an mit Animationen der Künstlerin Saou Tanaka hinterlegt wird (s. Abb. 2), strahlt sie an. Die Animationen bilden Darstellungen von Landschaften und Räumen ab, zu denen die Körper der Teilnehmenden in Beziehung gesetzt werden (s. Abb. 3). Die Lecture Performance wird durch Lissy Willbergs Stimme getragen (s. Abb. 1) und lädt, unterlegt von digital erzeugten Klängen, dazu ein, sich gemeinsam durch eine komplexe Gedankenfolge zu bewegen.

> *I would like to propose we collectively draw. One of my favorite activities is to lie on the ground and observe my surroundings. To establish a relationship with the world around me, I lift my left leg and draw along the shapes surrounding me with my left big toe. It doesn't have to be your left foot, it can be a finger, your tongue, or a movement of the eyes. The point is to perceive your surroundings as shapes. Take some time to follow the formations, lines, frames, patterns that you encounter around you. This way of abstraction can also be understood as an exercise to relate yourself to your immediate environment, to the other, to situate yourself. And it can also help to perceive yourself—your own body—as a shape. As one shape of many shapes. Lying on the floor, drawing, it creates proximity. As opposed to a horizon that must be conquered, now, lying here: What is the horizon more than two curved lines lovingly embracing you?*

*Abb. 3: Lecture Performance »Who dreams of the Untouched?« in Koblenz.*





## Quellen

Choubineh, Nathalie (2020): Ancient Greek Dance. URL: https://www.worldhistory.org/Greek_Dance (13.06.2022).

Kirby, Kathleen M. (1996): »Re:mapping Subjectivity—Cartographic Vision and the Limits of Politics«, in Nancy Duncan (Hg.), Body Space—Destabilizing Geographies of Gender and Sexuality, London: Routledge, S. 45.

# Kapitel 4: Bildungs- und kulturpolitische Perspektiven auf Landschaften

# »Sogenannte Bildungslandschaften«
## Zum Gebrauch des Landschaftsbegriffs im bildungsplanerischen Kontext

*Jens Oliver Krüger*

## 1. Einleitung

> »Wir haben eine Besonderheit im Kreis, sogenannte Bildungslandschaften, die gibt es seit fünf Jahren, die sind sehr unterschiedlich aufgestellt.« (Frau F., Kulturvermittlerin)

Als wir eine im ländlichen Raum beheimatete Kulturvermittlerin zu ihrer Wahrnehmung der Ansprechbarkeit von Eltern durch Angebote der kulturellen Bildung befragen, kommt diese unvermittelt auf »sogenannte Bildungslandschaften« zu sprechen.[1] Das Adjektiv *sogenannt* dient üblicherweise dazu, die Besonderheit eines Sprachgebrauchs (z.B. im Sinne einer Fachsprache oder eines In-vivo-Codes) zu markieren, kann aber auch als Ausdruck einer inhaltlichen Distanzierung gebraucht werden. Die Rede von *Bildungslandschaften* wird im pädagogischen Kontext unterschiedlich eingesetzt. Während die Kulturvermittlerin – dies wird im Fortgang des Interviews deutlich – darunter das Konzept einer bildungsbezogenen Regionalplanung versteht, findet die Metapher im pädagogischen Kontext auch noch in zahlreichen weiteren Bedeutungen Verwendung.

Der vorliegende Artikel geht zur Rede von den *sogenannten Bildungslandschaften* heuristisch auf Distanz. Mit analytischem Abstand soll die Unterschiedlichkeit begutachtet werden, in der die Rede von Bildungslandschaften

1 Die Befragung fand im Rahmen des BMBF-geförderten Forschungsprojektes »Elternsache Kulturelle Bildung« (ElKuBi) statt (Projektleiter: Prof. Dr. Jens Oliver Krüger; wissenschaftliche Mitarbeiterin: Mirjam Schön; Universität Koblenz).

im pädagogischen Kontext gebraucht wird. Eine solche Analyse erscheint sinnvoll, um einen Einblick in die konzeptionelle Kraft der Begrifflichkeit in unterschiedlichen pädagogischen Zusammenhängen zu gewinnen. Ferner bleibt die Thematisierung des ländlichen Raumes und der kulturellen Bildung im Horizont dieses pädagogischen Sprachspiels genauer zu begutachten.

Das bedeutet, dass im vorliegenden Beitrag kein bestimmtes Verständnis von Bildungslandschaften vorausgesetzt wird, sondern mit Trepl ließe sich sagen, der Artikel befasst sich weniger mit Landschaften als »mit den Reden und Theorien über sie« (Trepl 1996: 24). Abseits klarer Zuordnungen (z.B. zu einer raumtheoretischen Betrachtung) wird im Folgenden allgemein danach gefragt, was im pädagogischen Diskurs als Bildungslandschaft signifiziert wird und was mit der Begriffsverwendung jeweils getan wird. Dabei ist nicht nur die Vielschichtigkeit des Landschaftsbegriffs zu berücksichtigen, der historisch unter anderem als *Erdraum*, als rechtspolitischer Begriff und als *Seelensymbol* auftaucht (vgl. Berr/Schenk 2019). Ferner ist fallspezifisch zu erörtern, was mit diesem Landschaftsbegriff geschieht, wenn man ihn mit dem Begriff *Bildung* in Verbindung bringt.

Exemplarisch werden im Folgenden vier Figurationen aufgezeigt, in denen der Begriff *Bildungslandschaft* in pädagogischen Kontexten diskutiert wurde und wird: Ausgehend von ersten Ansätzen einer konzeptionellen Verwendung in den 1960er Jahren, über den ungleich schwächer theoretisierten Alltagsgebrauch des Begriffs hin zur regionalplanerischen Begriffsverwendung seit der Jahrtausendwende sowie den Ansätzen aktueller Kritik an derselben. Der Artikel schließt mit einem Fazit, das weiterführende Untersuchungsperspektiven annonciert.

## 2. Offenheit

Konzeptionelle Überlegungen zum Begriff der Bildungslandschaft lassen sich bereits im erziehungswissenschaftlichen Diskurs der 1960er Jahre nachweisen. In einer Schriftensammlung des Erwachsenenbildners Kurt Meissner wird der konzeptionelle Gehalt des Begriffs unter der Überschrift »Bildung und Landschaft« 1964 gleich in drei Beiträgen zum Thema (vgl. Meissner 1964). Meissner, der sich seinerseits auf den US-amerikanischen Soziologen und Erziehungswissenschaftler David Riesman beruft, nutzt den Landschaftsbegriff, um die isolierte Betrachtung sozialer Fokusgruppen oder einzelner

räumlicher Gegebenheiten zu hinterfragen.[2] In der Rede von einer Bildungslandschaft sollen Subjekt und Raum wechselseitig zueinander in Beziehung gesetzt werden:

> »Bildungslandschaft [bedeutet] unserer Meinung nach nicht nur etwas Räumliches, es ist nicht allein gebunden an das Land, an chthonische Kräfte, die den Raum bestimmen, sondern – an das eigenartige Zusammenspiel von Landschaft und Menschen, ihrer Geschichte, ihrem sozialen Gefüge, ihren Ansprüchen und ihren Machtauswirkungen. Landschaft in diesem Sinne ist ein geistiges Phänomen.« (Ebd.: 185)

Meissners Auseinandersetzung mit dem Landschaftsbegriff antwortet auf die Herausforderung, das Verhältnis von Raum und Sozialität näher zu bestimmen und dabei der Frage, ob Raum als Effekt oder Determinante sozialen Handelns zu berücksichtigen sei, zu entgehen. Landschaft wird als komplexes Bedingungsgefüge für Bildung konzipiert. Wenn es zum Beispiel darum geht, eine Schule im ländlichen Raum zu beschreiben, dann setzt die Reflexion der schulischen Praxis eine Auseinandersetzung mit »soziologischen und geschichtlichen Voraussetzungen« (ebd.: 180) von Schule voraus. Zu dieser Schule gehören dann »die soziale, die geographische, die wirtschaftliche und die politische Struktur […][des] Landes […]. Es ist eine Schule der Landschaft« (ebd.: 181). Jede Bildungseinrichtung sei in »einem eigenen landschaftsgebundenen Gepräge« (ebd.: 202) situiert und trage ihrerseits »Gliederungselemente« zur Landschaft bei: »Häuser und Schulhöfe, die Sportplätze und die großen Schulkomplexe« (ebd.: 190).

Meissner plädiert dafür, »den Begriff ›Landschaft‹ […] für einen geschichtlich gewordenen und gestalteten Raum [zu setzen], für die dynamischen Kräfte« (ebd.: 171). In ihrer räumlichen Dimension bleiben Bildungslandschaften an die Perspektivierung dieser Kräfte gebunden und sind folglich nicht historisch stabil oder räumlich abgeschlossen konturierbar. Das erscheint plausibel, insofern die Perspektivierung des Bildungsgeschehens in einem regionalen Zusammenhang ggf. auf die Berücksichtigung überregionaler Zusam-

2 Riesman nutzt den Landschaftsbegriff nur sporadisch, aber in einem sozialpsychologisch anschlussfähigen Sinn, wenn er den Wandel der US-amerikanischen Gesellschaft z.B. mit einer Expansion der sozialen und psychologischen *Landschaft* in Verbindung bringt: »the social and psychological landscape has become enlaged« (Riesman/Glazer/Denney 1989: xxxvi) – und: »other figures in the landscape – nature itself, the cosmos, the Deity – have retreated to the background or disappeared« (ebd.).

menhänge angewiesen bleibt (zum Beispiel hinsichtlich überregionaler Trägerstrukturen). Für die Perspektivierung einer Bildungslandschaft bedeutet dies, dass »die Grenzen einer solchen Landschaft fließend« (ebd.: 185) sind.

Als empirische Referenz bezieht sich Meissner vornehmlich auf die dörflichen Strukturen im ländlichen Schleswig-Holstein der 1960er Jahre. Diese Strukturen haben sich seit dem Erscheinen von Meissners Aufsätzen stark gewandelt. Die heuristische Funktion, die der Rede von Bildungslandschaften bei Meissner zukommt, erscheint indessen auch für die Gegenwart instruktiv, insofern sie die Komplexität im Beziehungsgefüge von Raum und Subjekt ansprechbar macht. Auch wenn Meissners Ausführungen zur Bildungslandschaft in den 1960er Jahren ohne nennenswerte Resonanz blieben, könnte es sich als lohnend erweisen, von hier aus Anschlüsse an aktuellere raumtheoretische Überlegungen zu erproben (siehe unten).

## 3. Grenzziehung und Synthese

Im öffentlichen Diskurs erfolgt die konzeptionelle Durchdringung des Landschaftsbegriffs mit unterschiedlicher Tiefenschärfe. Nicht immer ist der Gebrauch des Wortes philosophisch, geografisch oder raumtheoretisch informiert. Im öffentlichen Diskurs spricht man von einer Bildungslandschaft heute mit der gleichen pauschalen Selbstverständlichkeit, wie zum Beispiel von der Presselandschaft, der Wissenschaftslandschaft oder einer Museumslandschaft die Rede ist. Zeitungsartikel tragen Überschriften wie »Plädoyer für eine plurale Bildungslandschaft« (taz 2008), »Ausbau der Bildungslandschaft« (Süddeutsche Zeitung 2020) oder »die Bildungslandschaft im Südwesten wird bunter« (Stuttgarter Zeitung 2011). Der Landschaftsbegriff wird hier in der Regel nicht konzeptionell aufgeladen, sondern signifiziert in seiner Allgemeinheit *lediglich* eine Zusammenschau unterschiedlicher, zumeist formaler Bildungsinstitutionen: Es geht z.B. um die Gesamtheit der Schulen, Hochschulen oder Erwachsenenbildungseinrichtungen einer bestimmten Region. In gleicher Weise funktioniert der Begriff auch in einem Beiheft der Zeitschrift für Pädagogik, das mit »Transformationen der deutschen Bildungslandschaft« (Dudek/Tenorth 1993) betitelt ist, und in dem vornehmlich Herausforderungen einer Angleichung von Bildungsinstitutionen im Zuge der Wiedervereinigung thematisiert werden.

Der Landschaftsbegriff wirkt in solchen Kontexten auf den ersten Blick relativ blass, erfüllt aber auch in seiner oberflächlicheren Verwendung eine spe-

zifische Funktion: Er ermöglicht Synthesen und Grenzziehungen. Zur Sichtbarmachung dieser Funktion lassen sich Bezüge zu einer klassisch zu nennenden Landschaftstheorie fruchtbar machen, die sich mit dem Namen Georg Simmel verknüpft. In dessen »Philosophie der Landschaft« wird der Landschaftsbegriff auf den ersten Blick synthetisch gebraucht, d.h. seine Leistung besteht darin, zwischen separaten Objekten eine Beziehung herzustellen:

> »Landschaft sagen wir entsteht, indem ein auf dem Erdboden ausgebreitetes Nebeneinander natürlicher Erscheinungen zu einer besonderen Art von Einheit zusammengefasst wird.« (Simmel 1988: 478)

Die Zusammenfassung, von der hier die Rede ist, wird nicht im Außen der Objekte, sondern im Inneren ihrer Betrachter*innen lokalisiert. Die Landschaft sei nichts Objektives, »sie lebt nur durch die Vereinheitlichungskraft der Seele« (ebd.: 480). Gleichwohl wird die synthetische Kraft der Landschaftsbetrachtung durch den Ausschnitt des Raumes determiniert, den das Subjekt jeweils erblickt, denn erblickt werden kann nie alles. Simmel schreibt:

> »Für die Landschaft aber ist gerade die Abgrenzung, das Befaßtsein in einem momentanen oder dauerhaften Gesichtskreis durchaus wesentlich.« (Ebd.: 472)

Wenn also von einer Bildungslandschaft im oben genannten Sinne die Rede ist, dann ließe sich sagen, dass der Fokus damit auf einen perspektivischen Ausschnitt verengt wird. Die Rede von *der Bildungslandschaft* institutionalisiert eine Trennung zu anderen Landschaften, die nicht, nicht exklusiv oder nicht in gleicher Weise mit *Bildung* zu tun haben. Die Rede von »der deutschen Bildungslandschaft« (Dudek/Tenorth 1993) legt die Abgrenzung zu einer internationalen Landschaft nahe. »Die Bildungslandschaft im Südwesten« (Stuttgarter Zeitung 2011) lässt sich von den Bildungslandschaften in anderen Himmelsrichtungen unterscheiden. Und selbstverständlich ist es auch möglich, Bildungslandschaften regional abzugrenzen, wenn zum Beispiel festgestellt wird, dass die Stadt »Esslingen […] an seiner Bildungslandschaft« (Eßlinger Zeitung 2020) baut. Auch innerhalb von Bildungslandschaften sind landschaftliche Abgrenzungen möglich: Man spricht von der »KitaLandschaft« (Fuchs-Rechlin 2012), der »Universitätslandschaft« (Hammerstein 2001) oder bemerkt einen Wandel »von Schullandschaften zu Bildungsmärkten« (Krüger et al. 2015).

Der Landschaftsbegriff fungiert hier jeweils wie ein rhetorisches Passepartout, das Grenzen zu einem Außen markiert und gleichzeitig eine nach Innen gerichtete, synthetisch hergestellte Konsistenz verbürgt. Noch einmal auf Simmel verweisend, ließe sich sagen, dass in der Identifikation einer Landschaft »der Teil eines Ganzen zu einem selbständigen Ganzen wird, jenem entwachsend und ein Eigenrecht ihm gegenüber beanspruchend« (Simmel 1988: 473). Wenn also gefragt werden soll, was mit dem Gebrauch des Begriffs der Bildungslandschaft in der hier angesprochenen allgemeinen, oberflächlichen Form getan wird, dann ist darauf hinzuweisen, dass diese Bildungslandschaft als »ein individuelles, Geschlossenes, in sich Befriedigtes« (ebd.: 473) hergestellt und imaginierbar wird. Imaginierte Grenzziehungen lassen sich durchaus kritisch hinterfragen, insofern die »Eigengesetzlichkeit« (ebd.: 476) einer Landschaft schlussendlich nur ästhetisch zu ermitteln ist.

## 4. Vernetzung

Am prominentesten wird der Begriff der Bildungslandschaft seit fast zwei Jahrzehnten in Debatten zur bildungsbezogenen Regionalplanung gebraucht, wo er »zu einem neuen Leitbegriff für bildungstheoretische und -politische Diskussionen« (Mack 2008: 741) avanciert ist. Impulsgebend war hier unter anderem der Zwölfte Kinder und Jugendbericht, der unter der Überschrift »Angebote aus einer Hand – Auf dem Weg zu kommunalen Bildungslandschaften« (BMFSFJ 2005: 14) die Vernetzung von Schule, Jugendhilfe und anderen Akteuren »in das Zusammenspiel von Bildungsorten und Lernwelten« (ebd.: 39) nahelegt. Inzwischen hat sich ein lebendiger Fachdiskurs entwickelt, der Perspektiven einer Professionalisierung von Gestaltung und Management in kommunal gedachten *Bildungslandschaften* diskutiert (vgl. Bleckmann/Durdel 2009; Bleckmann/Schmidt 2011) und der sich in »drei Stränge der Bildungslandschaftsentwicklung« (Schmachtel/Olk 2017: 11) ausdifferenziert hat: neben einer anfänglich dezidiert schulentwicklerischen Orientierung seien inzwischen eine sozialintegrative/sozialräumliche Ausrichtung sowie ein Fokus auf kommunale Steuerung feststellbar (vgl. ebd.).

Im Unterschied zu der zuvor genannten, allgemeineren Verwendungsweise des Landschaftsbegriffs ist mit Bildungslandschaften im regionalplanerischen Kontext ein Konzept gemeint, bei dem es darum geht, »kommunal oder lokal die unterschiedlichen Bildungsakteure vor Ort zu vernetzen« (Schlingensiepen-Trinkt 2019, o.S.) und zur Zusammenarbeit zu bewegen:

> »Mit dem Begriff Bildungslandschaften werden Ansätze und Strategien regionaler und kommunaler Jugend- und Schulpolitik bezeichnet, mit denen versucht wird, in einer Region oder Kommune Bedingungen für das Aufwachsen von Kindern und Jugendlichen auf eine neue Weise zu gestalten.« (Mack 2008: 741f.)

Wiederkehrend wird bemerkt, dass der Gebrauch der Landschaftsmetapher für solche Initiativen nicht zwingend ist: Bei Bildungslandschaften handele es sich um einen »unklare[n] Begriff« (Sass 2015: 11), der definitorische Festlegungen vermissen lasse (vgl. Mack 2008: 741; Schlingensiepen-Trinkt 2019). Paradoxerweise scheint es gerade die Unschärfe des Begriffes bzw. seine »vagabundierende[] Semantik« (Bollweg 2018: 116) zu sein, die diesen für die genannten Kontexte attraktiv macht, da er, was die Art und den Umfang der Vernetzungsbemühungen anbelangt, eine Vielfalt unterschiedlicher Initiativen ansprechbar macht. So lassen sich mit dem Landschaftsbegriff nicht nur »unterschiedliche Gebietseinheiten« (Mack 2008: 741) assoziieren, sondern man legt ferner Wert darauf, formale, non-formale und informelle Bildungsgelegenheiten gleichzeitig und in ihrer Verwobenheit anzusprechen.

Strittig erscheint allerdings die Art und Weise, wie diese Verwobenheit in den Blick genommen werden soll. Man unterscheidet den Diskurs betreffend zwischen einer »Bildungslandschaft als Steuerungskonzept« und einer »Bildungslandschaft als Sozialraumkonzept« (Schlingensiepen-Trinkt 2019: o.S.). Während die Bildungslandschaft im Horizont einer Steuerungslogik vor allem bildungspolitisch als strategisch zu verwirklichendes Ziel in den Blick gerät, rücken im Kontext einer sozialräumlichen Perspektive eher der Lebensweltbezug und die Einzelperspektiven der Beteiligten in den Vordergrund. Beide Konzepte stehen einander mitunter spannungsreich gegenüber.

## 5. Praktik

Die hohe Konsensfähigkeit der Rede von Bildungslandschaften im lokal- oder regionalplanerischen Kontext auf der einen Seite steht der Kritik an einer zu oberflächlichen Begriffsverwendung auf der anderen Seite gegenüber.

So argumentiert Reutlinger aus raumtheoretischer Perspektive, dass »die bildungspolitische Landschaftsdiskussion den Landschaftsbegriff als tragende Raumkategorie gar nicht« (Reutlinger 2014: o.S.) benötige, da sie von einer geschlossenen Raumvorstellung ausgehe, die an der Abbildung komplexer To-

pografien wenig Interesse zeigt. Die Landschaftsmetapher erscheint vor diesem Hintergrund sogar missverständlich, da Räume auf Orte reduziert werden, die in unterkomplexer Manier miteinander verbunden werden sollen:

> »Das Resultat ist dabei eine Fläche ohne Erhebung, d.h. eine Landschaft flach wie ein Teller. Eine Landschaft besteht jedoch in der Regel […], aus Höhen und Tiefen und unterschiedlichen relationalen Punkten und bestimmbaren Positionen.« (Reutlinger 2014: o.S.)

Die Höhen und Tiefen, die Reutlinger hier metaphorisch berücksichtigt wissen will, werden erst sichtbar, wenn man nicht nur materielle Gegebenheiten, sondern die unterschiedlichen Sichtweisen der Orte im sozialen Raum berücksichtigt. Raumtheoretisch sei die Konstitution von Räumen zu untersuchen, deren Bedeutung sich erst in der Differenz unterschiedlicher Perspektiven auf Landschaft erschließt. Genau diesbezüglich wird die Landschaftsmetapher aber auch zu einer Hypothek, denn der Landschaftsbegriff wirke nicht nur romantisierend, sondern diene auch dazu, die Problematik klarer Abgrenzbarkeiten zu unterschlagen:

> »der Landschaftsbegriff suggeriert, dass man – würde man auf einen Berg steigen und vom Gipfel ins Tal schauen – ›von oben‹ genau ausmachen könne, wo eine Landschaft aufhört und die nächste beginnt.« (Reutlinger 2014: o.S.)

Diese Abgrenzbarkeit sei im Horizont einer raumtheoretischen Betrachtung ebenfalls kritisch zu begutachten, da Raum – dies lehrt die Raumsoziologie (vgl. Löw 2001) – relational und nicht a priori als abgeschlossener Behälter zu denken ist.

Doch in Hinblick auf die Rede von Bildungslandschaften wird nicht nur die Verwendung des Landschaftsbegriffs kritisch in Augenschein genommen – auch das Verständnis von Bildung lässt sich hinterfragen. So argumentiert Wischmann, dass nicht immer klar werde, »was die Koordination kommunaler Bildungslandschaften mit Bildung zu tun hat bzw. wie sie zu ihrer Verbesserung beitragen kann« (Wischmann 2014: 77). Das Verständnis von Bildung, das in der Konzeption von Bildungslandschaften meistenteils vorausgesetzt werde, gehe weniger vom Bildungssubjekt, sondern von messbaren Leistungen und Kompetenzen aus. In der outputorientierten Orientierung am

Produkt erscheine das Ziel von Bildung immer schon festgelegt. Landschaft werde im Horizont dieser Zielsetzung auf einen Parcours reduziert:

> »[Es] wird davon ausgegangen, dass ein autonomes, sich bildendes Individuum eine Bildungslandschaft durchschreitet, deren Infrastruktur möglichst optimal gestaltet sein muss: In einer Wildnis kann man sich leicht verirren, asphaltierte Wege und Wegweiser helfen bei der Orientierung. Gleichzeitig schränken sich die Möglichkeiten, einen ganz anderen Weg zu gehen, immer mehr ein und das Zurechtfinden selbst ist nicht als Teil des Bildungsverlaufs gedacht.« (Ebd.: 79)

Bildung im Sinne von Selbstbildung erscheint in einer von außen gesteuerten Bewegung kaum mehr vorstellbar.

Im Zuge der raumtheoretischen Kritik Reutlingers (2014), aber auch im Horizont bildungstheoretisch aspirierter Auseinandersetzungen mit der Landschaftsmetapher wie bei Wischmann (2014), werden die Schwächen einer prioritär auf äußere Gegebenheiten abonnierten Landschaftsperspektive deutlich. Im Horizont dieser Kritiken könnte es vielversprechend erscheinen, Bildungslandschaften weniger als Kulisse für soziales Handeln, sondern als Resultat sozialer Herstellungsleistungen zu berücksichtigen. Diesbezüglich liegen Anschlüsse an sozialkonstruktivistische Perspektiven im Schnittfeld von praxeologischen und diskurstheoretischen Forschungsperspektiven (vgl. Weber 2019: 105) nahe, wie sie aktuell auch in der Geografie diskutiert werden (vgl. Kühne 2019: 69). Zur Thematisierung von Bildungslandschaften gehört im Horizont solcher Auseinandersetzungen immer auch die Beschäftigung mit den Machtrelationen und sozialen Positionierungseffekten, die mit der Identifizierung von Bildungslandschaften einhergehen.

## 6. Fazit

In den vorangegangenen Ausführungen wurde aufgezeigt, dass die Rede von *Bildungslandschaften* im pädagogischen Kontext auf unterschiedliche Art und Weise Relevanz gewinnt. Die Gegenwart betreffend lässt sich sogar konstatieren, dass »der Begriff der ›Bildungslandschaft‹ [...] nahezu inflationär gebraucht« (Wichmann 2012: 77) wird. Es scheint sich um eine Metapher ohne viele Ecken und Kanten und mit einem hohen Konsenspotenzial zu handeln. Dass man sich auf einen Begriff einigen kann, heißt allerdings nicht, dass

man sich auch über seine Bedeutung geeinigt hat. Dementsprechend wird von Bildungslandschaften mitunter auch als »eine Art Containerbegriff« (Stolz 2012: 21) gesprochen, der Unterschiedliches signifiziert. Es wäre irreführend, von diesem Befund ausgehend eine Beliebigkeit der Begriffsverwendung zu konstatieren. Im Rahmen der vorangegangenen Ausführungen konnte gezeigt werden, dass der Rede über Bildungslandschaften mitunter eine starke konzeptionelle Prägung vorausgesetzt ist. Genau diesbezüglich erscheinen nun weitergehende Untersuchungen sinnvoll: Wenn die Rede von Bildungslandschaften nicht in einer geschlossenen Definition arretiert wird, sondern einen breiten pädagogischen Assoziationsraum eröffnet, dann lassen sich gerade von der Beschäftigung mit diesem Assoziationsraum aufschlussreiche Impulse für eine Reflexion pädagogischer Praxis erwarten. Das setzt voraus, dass man nicht mit einem stabilen Vorverständnis von Bildungslandschaften an die pädagogische Praxis herantritt, sondern die in die Bildungspraxis involvierten Akteur*innen zu ihrem Begriffsverständnis befragt.

Illustrativ lässt sich hier abschließend noch einmal auf das Interview mit der eingangs zitierten Kulturvermittlerin zurückkommen. Dieses Interview fand in einem Landkreis statt, der in seiner Außendarstellung stark mit dem Konzept der Bildungslandschaften im Bereich kultureller Bildung wirbt. Von den vier Anbieter*innen von kultureller Bildung, die wir in diesem ländlich gelegenen Landkreis interviewten und deren Angebote unter bildungsplanerischen Gesichtspunkten alle als Teil einer Bildungslandschaft in Frage kommen, nimmt nur Frau F. affirmativ auf den Begriff Bezug. Interessanterweise argumentiert sie dabei überaus kleinräumlich. In ihren Augen existiert in ihrem Landkreis nicht eine große, sondern es existieren viele kleine Bildungslandschaften nebeneinander. Dadurch wird auch das Anliegen der Vernetzung besonders akzentuiert, denn anstatt Vernetzungsmöglichkeiten innerhalb des Landkreises anzusprechen, wird die Rede von Bildungslandschaften gebraucht, um das Bildungsgeschehen in den einzelnen Gemeinden innerhalb des Kreises voneinander abzugrenzen. Dementsprechend wünscht man sich keine Vernetzung *durch* Bildungslandschaften, sondern eine Vernetzung *der* Bildungslandschaften:

> »Im Endeffekt bedürfte es da einer professionellen […] Koordination oder man müsste dieses System der Bildungslandschaften – da gibt es was drüber, also vom Kreis, was gesteuert wird. Das müsste professionalisiert werden. Aber weil wir so kleingliedrig sind, […] ist [das] echt ne Herausforderung.«

Das Interview mit Frau F. ist nur ein Beispiel dafür, dass zentrale Begrifflichkeiten unterhalb der Ebene konzeptioneller erziehungswissenschaftlicher oder bildungsplanerischer Überlegungen mitunter ein Eigenleben entwickeln können, dessen Nachvollzug relevant ist, wenn es darum geht, die lokale Praxis kultureller Bildung vor Ort zu verstehen. Wenn zum Beispiel Frau F. von Bildungslandschaften spricht, dann meint sie damit keinesfalls Vernetzung und Kooperation, sondern Abgrenzung und Konkurrenz.

Auch in Hinblick auf solche Beispiele wird deutlich, dass in der vermeintlichen Schwäche des Begriffs der Bildungslandschaft – in seiner Deutungsoffenheit und seiner »vagabundierenden Semantik« (Bollweg 2018: 116) – gleichzeitig seine größte Stärke liegt. Wer über Landschaften und erstrecht über Bildungslandschaften spricht, kann physische und soziale Räume gleichzeitig ansprechen, kann »essentialistisch angehaucht und positivistisch ausgerichtet« (Weber/Kühne 2019: 62) zugleich wirken. Gerade deshalb ist es notwendig im Praxisbezug fallspezifisch zu hinterfragen, was mit *sogenannten Bildungslandschaften* gemeint ist.

## Quellen

Berr, Karsten/Schenk, Winfried (2019): »Begriffsgeschichte«, in: Olaf Kühne et al. (Hg.), Handbuch Landschaft, Wiesbaden: Springer VS, S. 23–38.

Bleckmann, Peter/Durdel, Anja (Hg.) (2009): Lokale Bildungslandschaften: Perspektiven für Ganztagsschulen und Kommunen, Wiesbaden: Springer VS.

Bleckmann, Peter/Schmidt, Volker (Hg.) (2011): Bildungslandschaften: Mehr Chancen für alle, Wiesbaden: Springer VS.

Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend (BMFSFJ) (2005): Bericht über die Lebenssituation junger Menschen und die Leistungen der Kinder- und Jugendhilfe in Deutschland – Zwölfter Kinder- und Jugendbericht. Deutscher Bundestag Drucksache 15/6014. 15. Wahlperiode.

Bollweg, Petra (2018): »Bildungslandschaft«, in: Karin Böllert (Hg.), Kompendium Kinder- und Jugendhilfe, Wiesbaden: Springer VS, S. 1161–1180.

Dudek, Peter/Tenorth, Heinz-Elmar (Hg.) (1993): Transformationen der deutschen Bildungslandschaft. Lernprozeß mit ungewissem Ausgang. Zeitschrift für Pädagogik, Beiheft 30.

Eßlinger Zeitung (2020): Esslingen baut an seiner Bildungslandschaft Millionen für die Bildungslandschaft. URL: https://www.esslinger-zeitung.de/inhalt.esslingen-baut-an-seiner-bildungslandschaft-millionen-fuer-die-bildungslandschaft.18a34f32-c403-4e02-a38c-aac9f4517153.html. (27.01.2023).

Fuchs-Rechlin, Kirsten (2012): »Leitung – die unterschätzte Achillesferse der KitaLandschaft?« in: KomDat (2), S. 4–6.

Hammerstein, Notker (2001): »Die deutsche Universitätslandschaft im ausgehenden 18. Jahrhundert«, in: Gerhard Müller/Klaus Ries/Paul Ziche (Hg.), Die Universität Jena. Tradition und Innovation um 1800, Stuttgart: Franz Steiner, S. 13–26.

Krüger, Jens Oliver/Breidenstein, Georg/Tyagunova, Tanya/Böckelmann, Kai (2015): »Von Schullandschaften zu Schulmärkten? Ambivalenzen im Diskurs zur Grundschulwahl«, in: Zeitschrift für Grundschulforschung. Bildung im Elementar- und Primarbereich 8 (2), S. 42–54.

Kühne, Olaf (2019): »Sozialkonstruktivistische Landschaftstheorie«, in: ders. et al. (Hg.), Handbuch Landschaft, S. 69–80.

Kühne, Olaf/Weber, Florian/Berr, Karsten/Jenal, Corinna (Hg.) (2019): Handbuch Landschaft, Wiesbaden: Springer VS.

Löw, Martina (2001): Raumsoziologie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Mack, Wolfgang (2008): »Bildungslandschaften«, in: Thomas Coelen/Hans-Uwe Otto (Hg.), Grundbegriffe Ganztagsbildung, Wiesbaden: Springer VS, S. 741–749.

Meissner, Kurt (1964): Erwachsenenbildung in einer dynamischen Gesellschaft, Stuttgart: Ernst Klett.

Reutlinger, Christian (2014): Bildungslandschaften raumtheoretisch betrachtet, in: sozialraum.de (2) Ausgabe 1/2010. URL: https://www.sozialraum.de/bildungslandschaften-raumtheoretisch-betrachtet.php (27.01.2023).

Riesman, David/Glazer, Nathan/Denney, Reuel (1989): The lonely Crowd. A Study of the Changing American Character, New Haven/London: Yale University Press.

Sass, Erich (2015): Bildung(s)gestalten. Die Offene Kinder- und Jugendarbeit und die Familienbildung auf dem Weg zu Bildungslandschaften von unten. Bericht der wissenschaftlichen Begleitung des Projekts »Bildung(s)gestalten« – Offene Kinder- und Jugendarbeit und Familienbildung gestalten Bildungslandschaften. URL: https://www.forschungsverbund.tu-dortmund.de/fileadmin/Files/Kinder-_und_Jugendarbeit/

Bildung_s_gestalten/Bildung_s_gestalten_Bericht_wiss.Begleitung.pdf (27.01.2023).
Schlingensiepen-Trinkt, Karina (2019): Zwischen Freiraum und Steuerung: Handlungsfeldübergreifende Bildungslandschaften. URL: https://www.kubi-online.de/artikel/zwischen-freiraum-steuerung-handlungsfeldueber greifende-bildungslandschaften (27.01.2023).
Schmachtel, Stefanie/Olk, Thomas (2017): »Educational Governance in kommunalen Bildungslandschaften: Empirische Befunde und kritische Reflexionen – eine Einführung«, in: Stefanie Schmachtel/Thomas Olk (Hg.), Educational Governance in kommunalen Bildungslandschaften, Weinheim/Basel: Beltz Juventa, S. 10–51.
Simmel, Georg (1988): Aufsätze und Abhandlungen 1909–1918, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
Süddeutsche Zeitung (2020): Ausbau der Bildungslandschaft. URL: https://www.sueddeutsche.de/muenchen/landkreismuenchen/ausbau-der-bildungslandschaft-stunde-der-entscheidung-1.5123371 (27.01.2023).
Stolz, Heinz-Jürgen (2012): »Bildung neu denken! Kritische Anmerkungen zu aktuellen Ansätzen lokaler Bildungslandschaften und mögliche Alternativen«, in: Peter Bleckmann/Volker Schmidt (Hg.), Bildungslandschaften. Mehr Chancen für alle, Wiesbaden: Springer VS, S. 21–31.
Stuttgarter Zeitung (2011): Die Bildungslandschaft im Südwesten wird bunter. URL: https://www.stuttgarter-zeitung.de/inhalt.koalitionsverhandlungen-die-bildungslandschaft-im-suedwesten-wird-bunter.102d9f16-bded-43cf-a792-4041beb40834.html (27.01.2023).
Taz (2008): Plädoyer für eine plurale Bildungslandschaft. URL: https://taz.de/Plaedoyer-fuer-eine-plurale-Bildungslandschaft/!5186389/20.02.2008 (27.01.2023).
Trepl, Ludwig (1996): »Die Landschaft und die Wissenschaft«, in: Werner Konold (Hg.), Naturlandschaft – Kulturlandschaft: die Veränderung der Landschaften nach der Nutzbarmachung durch den Menschen, Landsberg/Lech: Ecomed, S. 13–26.
Weber, Florian (2019): »Diskurstheoretische Landschaftsforschung«, in: Kühne/Weber/Berr/Jenal, Handbuch Landschaft, S. 105–118.
Weber, Florian/Kühne, Olaf (2019): »Essentialistische Landschafts- und positivistische Raumforschung«, in: Olaf Kühne et al. (Hg.), Handbuch Landschaft, Wiesbaden: Springer VS, S. 57–68.
Wichmann, Maren (2012): »Über den Schulhof hinaus. Das Verhältnis von Ganztagsschule und Bildungslandschaft und wie beide voneinander profi-

tieren können«, in: Peter Bleckmann/Volker Schmidt (Hg.), Bildungslandschaften. Mehr Chancen für alle, Wiesbaden: Springer VS, S. 73–87.
Wischmann, Anke (2014): »Was haben kommunale Bildungslandschaften mit Bildung zu tun?«, in: Pädagogische Korrespondenz 49, S. 75–92.

# Kulturlandschaften: Zwischen bildhaften Naturverständnissen und kultureller Praxis

*David Adler*

## 1. Einleitung

Als Leiter eines partizipativen Kulturprojektes, das sich dem vorhandenen kulturellen Gut einer ländlichen Region widmet, begegnet mir oft der Begriff der *Kulturlandschaft*. Hier ein Auszug aus einem Förderantrag der Verwaltung einer Kleinstadt:

> »Die Situation […] zeigt damit perfekt die in der Förderrichtlinie benannte Kulturlandschaft, indem Museum, Bibliothek und das Kulturhaus […] zusammengedacht werden.« »Diese Vertreter/innen sollen aus dem Kreis der freien Kulturschaffenden kommen, so dass eine gute Breite der Kulturlandschaft im Ankerpunkt […] abgebildet ist.«

Es ließen sich hier zahlreiche weitere Beispiele für die Verwendung des Begriffes anführen, bei denen eine *Kulturlandschaft* Institutionen und Akteur*innen der kulturellen Praxis umfasst. In der Geografie hingegen – die Wissenschaft, die stark mit diesem Begriff gearbeitet hat – ist Landschaft ein in seinen materiellen Eigenschaften klar von anderen abgrenzbares Gebiet und Kulturlandschaft wird bestimmt als

> »jede durch menschliches Handeln veränderte Landschaft unabhängig von qualitativen Aspekten und normativen Festlegungen. Der Kulturlandschaftsbegriff stellt in diesem Sinne kein normatives Leitbild dar. Kulturlandschaft ist sowohl eine physische Raumkategorie als auch ein soziales Konstrukt« (Fürst et al. 2008b: 93).

Ich unternehme im Folgenden eine Spurensuche zur Begriffsverwendung von *Kulturlandschaft*. Dabei hinterfrage ich die eben zitierte Abwesenheit eines »normative[n] Leitbild[es]« (Fürst et al. 2008b: 93) und die Tauglichkeit der Rede von *Kulturlandschaften* in kulturellen Praxisfeldern. Abschließend schlage ich mit Place und Creative Placemaking eine alternative Perspektive vor.

## 2. Die Natur und die Kultur der geografischen Kulturlandschaft

Kulturlandschaften im geografischen Sinn sind untereinander durch räumliche und formale Merkmale abgrenzbar. Sie bestehen aus Objekten wie Bäumen, Äckern, Gebäuden, Wegen, Straßen und Eisenbahnanlagen. Diese Objekte stehen in einem Beziehungsgefüge und bilden Ensembles (vgl. Quasten 1997: 19–20; Röhring 2008: 35)[1], die sich wie eine Quelle der Geschichtswissenschaft *lesen* (vgl. Sigel 2012) lassen. Gelesen werden kann aber am besten, was objekthaft geworden ist. Es verwundert daher nicht, dass kulturelle Praxis, ihre Akteur*innen und Institutionen nicht dazugehören. Damit ist die Praxis, die Kulturlandschaften hervorbringt und verändert, kein Bestandteil von Kulturlandschaft im Sinne der Geografie. Warum wird aber dieser Begriff zur Bezeichnung einer Kartografierung dieser Praktiken verwendet?

Da es nirgendwo eine *reine Naturlandschaft* gibt, ist alle Landschaft Kulturlandschaft. Für deren Herausbildung entscheidend war die Entdeckung der ästhetischen Landschaft im 18. Jahrhundert. Diese vollzog sich im Zuge der Aufwertung von Natur gegenüber Kultur, die eine Voraussetzung für die Entwicklung der geografischen Auffassung von Kulturlandschaft bildet. War Angst bis ins ausgehende Mittelalter das beherrschende Gefühl gegenüber Natur (vgl. Begemann 1987), so verspürten die Kulturbürger*innen Europas noch bis in das erste Drittel des 18. Jahrhunderts Ekel vor der von vielen heute ersehnten *unberührten* Natur. Die Nordeuropäer*innen verklärten die Niederlande mit ihren geraden Kanälen (vgl. Hennebo/Hoffmann 1965: 154) und zogen die Gardinen ihrer Kutsche zu, wenn es bei ihrer Tour ins Kulturland Italien über die Alpen ging (vgl. Trepl 2012: 106). Diese standen als steingewordenes Mahnmal für die Sintflut und waren für sie ebenso hässlich wie das chaotische Meer. Als Ideal galt hingegen der geometrisch geordnete, gezähmte Barockgarten: Natur konnte nur genossen werden, wenn sie

1 Vgl. zur Problematik des Erkennens von funktionalen Zusammenhängen zwischen Objekten in Kulturlandschaften Egli 2012.

sichtbar durch den Menschen *kultiviert* worden war. Mit dem Aufkommen des Landschaftsgartens in England Mitte des 18. Jahrhunderts vollzog sich hier ein Paradigmenwechsel (vgl. Groh/Groh 1991: 92; Buttlar 1989; Siegmund 2011). Natur gilt seither als positiv, wenn sie in ihrem Eigenwert bewahrt wird. Alle Naturobjekte und -ensembles, die als Ausdruck dieses Eigenwertes gesehen werden, können Bestandteil von Landschaftsgärten werden. Seit der Aufwertung von Natur wurde auch das ländliche Leben als Gegenmodell zum höfischen Ideal[2] als *natürlich* in Landschaft einbezogen – verkörpert durch Bauernhöfe, Viehweiden usw. Natur und in ihr eingebunden der Mensch, der ihr Eigenleben respektiert, von ihr lernt und sie nur sanft überformt: Das war die Vorstellung der Kulturlandschaft ab dem 18. Jahrhundert. Es lässt sich zeigen, dass uns vieles davon auch heute noch in Repräsentationen von Natur begegnet, ob im Stadtpark[3] oder auf angelegten Wanderwegen. Im Landschaftsbegriff aufgehoben ist seit dem Paradigmenwechsel ein bestimmtes Verhältnis zwischen Natur und Kultur – der Ursprung der Verwendung für das Wort *natürlich*. Was als Kulturprodukt zum Bestandteil dieser Landschaft wird, ist wertvoll, schützenswert – *natürlich*.

> »Was sich hinter der Rede der Natürlichkeit der zu verteidigenden Ordnung verbirgt, ist die normative Trumpfkarte des Konservatismus […]. Denn die Natur transzendiert die Immanenz der menschlichen Ordnungen […] und man könnte dementsprechend von einer *normativ aufgeladenen Natürlichkeit* als konservativem Referenzpunkt sprechen.« (Biebricher 2019: 36).

Bezeichnend in diesem Zusammenhang ist der für die Kulturlandschaftspflege herausfordernde Umstand, dass geografische Kulturlandschaft überwiegend ein Nebenprodukt menschlicher Nutzungen ist (vgl. Fürst et al. 2008a: 12). So sind in Deutschland vielerorts Hecken zwischen Feldern entstanden, weil Landwirt*innen jahrhundertelang die aus dem Acker herausgelesenen

2 »Wenn gleich Gebäude Werke von der Hand des Menschen sind, so gehören sie doch mit zur Landschaft, als ein fast unentbehrliches Zubehör.« (Hirschfeld 1780: 41). »Eine Funktion der Gartengebäude im empfindsamen Garten ist es, auf noch nicht entfremdete, vorzivilisatorische, naturverbundene Lebensformen hinzuweisen, seien diese in der Vergangenheit oder in der Gegenwart verwirklicht.« (Siegmund 2011: 221)

3 Adrian von Buttlar (1989) stellt fest, dass die Gestaltung heutiger »öffentliche[r] Stadtparks und die Ansätze zur Landesverschönerung und Landschaftspflege« (Buttlar 1989: 19) aus dem Landschaftsgarten hervorgegangen sind.

Steine zwischen den Feldern abgelegt und sich dort für solche Böden geeignete Gehölze angesammelt haben. Hier würde jede*r selbstverständlich von Kulturlandschaften sprechen. Steine im Acker herauszulesen ist allerdings ein Zeichen für ein »landwirtschaftliche[s] ›Ungunstgebiet[]‹ oder [eine] ›Grenzertragslage[]‹« (Haber 2006: 280). Ein anderes Beispiel ist die Heidelandschaft, die ebenfalls in Ungunstgebieten und zudem durch Übernutzung entstanden ist – auf diese beiden Aspekte werde ich später noch eingehen. Durch rational geplante Eingriffe des Bergbaus geprägte Landschaften wurden hingegen nur zögerlich als »Bergbaufolgelandschaften« (Gailing 2008: 23) bezeichnet. In den Diskursen geht es hier vor allem um den Aspekt der Zerstörung der *alten* Kulturlandschaft.[4] Das zeigt, »dass gerade mit der ästhetischen Dimension von Landschaft eine normative bzw. moralische verbunden ist« (Schwarzer 2009: 196). Diese konservative Unterströmung hat sich in der Zeit der Aufwertung von Natur im ersten Drittel des 18. Jahrhundert entwickelt. Gerade die englischen Großgrundbesitzer, die maßgeblich für die Industrialisierung der Landwirtschaft verantwortlich waren, besaßen überwiegend Gemälde, die diese Rationalisierungen komplett ausblendeten, sowie die vorindustrielle Landwirtschaft idyllisierten, und auch in ihren Parks wird eine arkadische Landwirtschaft verklärt (vgl. Prince 2007). Neben den Kulturlandschaften, die zufällig entstanden sind – bzw. lange, bevor man deren zufälliges Entstehen mit *Natürlichkeit* gleichsetzte – wurden also die heute *alten* Kulturlandschaften bewusst geschaffen. Man nutzte die »normativ aufgeladene Natürlichkeit« (Biebricher 2019: 36), um vergangene oder vergehende Kultur in Bildern und Gärten einzufrieren. Landschaft entzieht so historischen Wandel, rationale Eingriffe und physische Arbeit dem Blick und damit der kritischen Reflexion (vgl. Cosgrove 2003: 260). Die Aufnahme der historischen Landschaften des 18. Jahrhunderts in die Kulturlandschaftsdefinition der UNESCO (vgl. Rössler 2006: 2)[5] – und nicht von Bergbaufolgelandschaften – kodifiziert damit nicht nur eine Form der Landschaftsgestaltung, sondern auch ein moralisches Verhältnis von Kultur und Natur. *Kultur in geografischer Kulturlandschaft ist eine natürliche Kultur: nicht rational, sondern zufällig, mühelos und gewachsen.*

---

4 »[D]ie alte Kulturlandschaft, die als Heimat ›verheizt‹ oder bloß ›über den Haufen geworfen‹ worden sei.« (Schwarzer 2009: 195)

5 Dennoch umfassen die Empfehlungen der UNESCO nicht nur ästhetische Einschätzungen, denn sie zielen nicht darauf ab, »Kultur- und Naturerbe als separate Phänomene zu schützen, sondern beide als Teil eines Systems zu verstehen.« (Heide 2006: 262)

Die Aufwertung von Natur, die Voraussetzung für die Herausbildung der Auffassung von geografischer *Kulturlandschaft* war, bezog sich auf eine sehr spezifische Auffassung. Paradoxerweise spielte hier eine künstlerische Praxis die entscheidende Rolle, wenngleich sie selbst kein Teil von geografischer Kulturlandschaft ist: die Malerei. Sie leitete die Herausbildung der ästhetischen Qualität von Natur an.[6] Schon seit dem 17. Jahrhundert sahen und beschrieben die englischen Aristokrat*innen die italienische Landschaft mit dem Blick der an Landschaftsmalerei Geschulten. »Die damals übliche Bildungsreise der englischen Adligen nach Italien […] vertiefte und bestätigte, was die Malerei sehen gelehrt hatte.« (Buttlar 1989: 14) Angelehnt an die Kenntnis der Landschaft durch die Malerei (vgl. Egbert 2008: 202), gab es dafür im 18. Jahrhundert *Claudeglasses*. Sie tauchten die Natur in die Farbgebung der Gemälde Claude Lorrains (vgl. Groh/Groh 1991: 95; Cosgrove 2003: 258) und erlaubten die Reduktion der umgebenden Natur auf »bildverwertbare Landschaftsausschnitte« (Wagner 1983: 249). Basierend auf den malerischen Landschaftskompositionen der Zeit wurden auch Kulturlandschaften angelegt. Der Gartentheoretiker Christian Cay Laurenz Hirschfeld empfiehlt 1779: »Die Gesellschaft eines Landschaftsmalers, indem er mit den angegebenen Talenten nach den schönsten Ansichten zeichnet, ist für den jungen Gartenkünstler sehr lehrreich.« (Hirschfeld 1779: 148). *Natur in geografischer Kulturlandschaft ist eine kultivierte Natur: Sichtbar schön und erhaben, gelenkt durch das malerische Auge.*

## 3. Kulturlandschaft als Semiophor und das Problem der Kulturlandschaftspflege

Über die Landschaftsmalerei, die Perspektive und optische Vermessungsgeräte ist geografische Kulturlandschaft bildbasiert organisiert. Sie ist etwas, das

---

6 »Ich vertrete im Anschluß an Buttlar die These, daß die Besonderheit des Landschaftsgarten nicht die Integration von Natur ist, sondern die *Art und Weise*, in der Natur im Garten dargestellt wird, nämlich bildhaft (d.h. auch: landschaftlich), und nicht in erster Linie symbolisch additiv (wie im mittelalterlichen Garten) oder in einer mathematisch-geometrischen Ordnung (wie in den Renaissance- oder Barockgärten).« (Siegmund 2011: 23, Herv. i.O.) Die Malerei half, ästhetische Naturerfahrung in *wilder* Natur durch die Leitung des Blicks und die Anreicherung mit Ideen zu *erfinden* (vgl. Kirchhoff 2011: 72f.)

aus physischer Distanz betrachtet und von Expert*innen erklärt wird.[7] Diese Distanzierung korrespondiert mit ihrer Musealisierung. Kulturlandschaften im Sinne der UNESCO-Definition werden durch ihren Status als schützenswertes Gut zu dem, was Krzysztof Pomian *Semiophoren* genannt hat. »Auf der einen Seite befinden sich die *Dinge, nützliche Gegenstände* […]. Auf der anderen Seite befinden sich die *Semiophoren, Gegenstände ohne Nützlichkeit* […], sondern Gegenstände, die […] mit einer *Bedeutung* versehen sind.« (Pomian 2013: 49–50, Herv. i.O.) Zwischen dem Nicht(mehr)nützlichsein und der Verwandlung in etwas Bedeutendes muss für Pomian ein zeitlicher Abstand liegen. So macht etwa das Verschwinden der bäuerlichen Lebensweise der Zeit bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts die damals verwendeten Werkzeuge zu Sammlungsgegenständen. Nur weil diese Gegenstände und die damit verbundene Praxis nicht mehr nützlich sind, können sie die Vergangenheit erzählen.[8] Diese Musealisierung kann meines Erachtens auf die durch sie entstandenen Kulturlandschaften übertragen werden. Auch sie sind aus einer unnütz gewordenen Praxis hervorgegangen. Es verwundert daher nicht, dass ein Autor in der geografischen Theorie die Tendenz beobachtet, Einwohner*innen von Waldgebieten als Fremde zu behandeln (vgl. Hinchcliffe 2003: 210)[9]. Die Bewohner*innen von geografischen Kulturlandschaften gehören mit ihrem Alltag einer anderen Zeit an als die, über die eine Geografie schreibt, die dieser Tendenz folgt. Sie sieht Kulturlandschaft, als Konsequenz aus ihrer oben erläuterten, bildbasierten und vergangenheitsbezogenen Begriffsgeschichte, nicht als den Raum an, den die dort Lebenden erklären oder durch ihr Handeln verändern dür-

---

7 »The landscape is seen from a distant, slightly elevated point. Landscape paintings are seen as part of the control of nature – the taming of chaos. The use of perspective arrests the temporal and makes a moment stand forever. The artist becomes the possessor and the people in the landscape – the world of practice is denied – are frozen out.« (Cresswell 2003: 273)

8 »In ihrer Eigenschaft als Semiophoren werden sie aus dem ökonomischen Kreislauf herausgehalten, denn nur so können sie ihre Bedeutung voll und ganz realisieren.« (Pomian 2013: 50)

9 Interessant in diesem Zusammenhang ist der Umgang mit dem Borkenkäfer im Bayerischen Wald. Während die Nichtbekämpfung des Borkenkäfers mit dem Ziel, im Bayerischen Wald eine *Wildnis* zu erhalten, für Tourist*innen und Biolog*innen als *temporäre Gäste* positiv konnotiert ist, fühlen sich die Einheimischen hierdurch bei der Waldnutzung eingeschränkt. Denn diese Waldnutzung ist *Teil ihrer Kultur*, sie leben *immer inmitten des Waldes*, dieser ist für sie weniger Natur- als Kulturlandschaft und *lokal* identitätsstiftend durch Interaktion. (vgl. Kangler 2009: 274).

fen.[10] Zugespitzt gilt dann: »We do not live in landscapes – we look at them.« (Cresswell 2015: 18)

Das stellt für die Kulturlandschaftspflege ein Problem dar. Denn sie läuft zum Einen Gefahr, auch die Praktiken, Werte und Bedürfnisse, die diese Formen hervorgebracht haben, zu reproduzieren.[11] Dass Landschaften nicht nur Ergebnis, sondern auch Quelle von Praxis sind, ist der blinde Fleck einer die Gegenwart vernachlässigenden oder sogar ablehnenden (als Ursache für die Zerstörung der *ursprünglichen* Form) Geografie: Sie behandelt alle Objekte im Sinne der Archäologie als Relikte vergangenen Lebens, als Totes.[12] Zum Anderen kann sie die Frage nicht beantworten, wer diese Landschaften heute pflegen sollte und warum. Viele der als einzigartige Kulturlandschaft geschützten Formen – wie Feldhecken und Heidelandschaften – befinden sich teilweise in Privatbesitz und sind solche, »die Ausdruck von Not und Mangel der Nutzenden waren und teilweise durchaus auch als Folge einer nicht nachhaltigen oder zumindest sehr intensiven Landnutzung interpretiert werden können.« (Bürgi 2012: 44) Bewohner*innen ländlicher Räume erwarten den gleichen Lebensstandard wie in Städten und präferieren zunehmend ökologische Landwirtschaft. Warum sollten sie dann Kulturlandschaftsformen pflegen, die dem entgegenstehen? *Die Genese von geografischer Kulturlandschaft als ästhetisches Bild und Semiophor entzieht sie dem Diskurs als Handlungsraum kultureller Praxis.*

10 »Relationships between the landscape and the viewer are thus doubly distanciated, first by the physical distances between observation point and surface, and second by the separation of eye (body) and imagination (mind). This distanciation however also yields a power relationship privileging viewer over viewed.« (Cosgrove 2003: 254).

11 »In other words a world, or landscape, that is the product of a particular history is made to seem natural and thus becomes an important site for reproduction of established ways of being. Such a landscape is very much a product and producer of practice.« (Cresswell 2003: 277).

12 »[A]rchaeologists studying material culture have simply looked at pottery shards and remnant landscapes with a view to mapping and describing – visualizing if you like. What they have not done is thought about their objects of study in terms of practice.« (Cresswell 2003: 277).

## 4. Warum wird *Kulturlandschaft* für kulturelle Praxis verwendet?

Wenn der Begriff Kulturlandschaft schon in der Kulturlandschaftspflege Probleme für die Praxis aufwirft, wieso wird er dann in kulturellen Praxisfeldern angewandt? Wird er in meiner Praxis der Kulturarbeit in ländlichen Räumen von anderen eingeführt, versuche ich auf andere Bezeichnungen auszuweichen. Landschaft ist mir zu stark auf den Ursprung ausgerichtet, ist wie ein bereits geschriebener Text, wie es ein Kulturgeograf treffend beschreibt.[13] Da wir aber mit unserem *Kulturlandbüro*[14] Kunst und Kultur als Mittel für Regionalentwicklung begreifen, ist es entscheidend, dass die Akteur*innen ihre Landschaft verändern können. Wir und die Künstler*innen, mit denen wir arbeiten, erkunden auch nicht-kanonische Landschaften, die für die Menschen vor Ort bedeutsam sind, wie z.B. alte Munitionsfabriken oder Gartenzäune (s. Abb. 1). Es wird auch nicht *eine* offizielle, sondern es werden mehrere unterschiedliche Geschichten zu Kulturlandschaften gesammelt. Vor allem aber geht es in den Projekten um die Zukunft und darum, wie sie gestaltet werden kann.

Wenn Kulturlandschaft im Sinne der kulturellen Praxis eine Kartografierung der regionalen Verteilung von Kulturangeboten in einem abgegrenzten Gebiet bezeichnet, was ist damit gewonnen? Es sagt wenig über die Beziehungsgefüge aus und nichts zu neuen oder offenen Bedarfen. Einzig die entscheidende Bedeutung der Wege auf dem Land legen dort einen Bezug zum geografischen Begriff der (Kultur)Landschaft nahe. Denn während in Städten allgemein nur die isolierten Orte kultureller Praktiker*innen und Institutionen relevant sind, ist in ländlichen Räumen das, was es gibt, oft weniger wichtig als die Frage, wo es angeboten wird. Nur werden hier Wege vorwiegend negativ bewertet, während sie in Landschaftsparks positiv konnotiert sind.

Meines Erachtens beruht die Attraktivität, den Begriff der Kulturlandschaft auf kulturelle Praxisfelder anzuwenden, auf seiner naturalisierenden Kraft. Eine Menge von kulturellen Institutionen oder Akteur*innen für ein bestimmtes Gebiet zu kartografieren heißt, dass sie Teil einer Landschaft werden. Sie gelten damit als gewachsen, breit verankert – als *natürlich*. Das

---

13 »Landscape […] appears to encapsulate the notion of fixity – of a text already written – of the production of meaning and the creation of dominating power.« (Cresswell 2003: 270)

14 Mehr Informationen zum Kulturlandbüro: https://www.kulturlandbuero.de.

kann als versteckter Appell verstanden werden, deren nachhaltige Finanzierung sicherzustellen. Kulturverwaltungen kennen oft nur die Akteur*innen und Institutionen, die irgendwann einmal einen Förderantrag gestellt haben. Der Blick auf Gefördertes ist wiederum oft verbunden mit der Frage nach Professionalität. Das bedeutet jedoch eine Einengung der Kulturlandschaft im Sinne der kulturellen Praxis auf professionelle Akteur*innen, die Angebote oder Veranstaltungen für Dritte umsetzen. Was ist aber mit der Probe des Laienchors, die eine wichtige kulturelle Funktion erfüllt? Mit Kulturlandschaft im Sinne der kulturellen Praxis wird die strikte Trennung von Kultur und Soziokultur, Profis und ehrenamtlichen Akteur*innen, Kunst und kultureller Bildung verfestigt und die ganzheitliche Sicht auf Kultur als Querschnittsfeld, das sich stetig wandelt, erschwert.

*Abb. 1: Begegnung an der Gartenzaun-Installation der Künstler*innen Mathis Dieckmann und Greta Wilhelm in Liepgarten.*



## 5. Place, Placemaking und Creative Placemaking

Ein erweiterter Begriff der Kulturlandschaftspflege unter Bezug auf das Konzept des *Place* kann Perspektiven für die Praxis beider Auffassungen von Kulturlandschaft bieten.[15] Place wird verstanden als der ganzheitliche Raum, in dem Menschen leben und der über eine »Bindungskraft« (Fürst/Lahner/Pollermann 2008: 72) verfügt. Es kann an dieser Stelle nicht auf alle Aspekte dieses Begriffs eingegangen werden. Nur so viel: Im Unterschied zu Space ist Place mit von den Einwohner*innen verkörpert auffassbarer Bedeutung aufgeladen, die sich in *Assemblages* kontingent zusammensetzt und stetig verändert (vgl. Cresswell 2015: 52–53). Place umfasst beispielsweise die Akteur*innen sowie Institutionen der kulturellen Praxis und die sonst als Hintergrund wirkende geografische Kulturlandschaft, vor allem ihr Verhältnis zueinander: In Place ist Kulturlandschaft ebenso als Ergebnis wie als Hervorbringer von Praxis aufgehoben (Cresswell 2003: 277)[16]. Placemaking bezeichnet, von diesem Konzept ausgehend, »einen kollektiven Prozess der Raumgestaltung mit dem Ziel, die Lebensqualität zu verbessern und sich den Raum sozioemotional« (Fürst/Lahner/Pollermann 2008: 73) anzueignen. Historische Bezüge, die in Kulturlandschaft *gelesen* werden können, werden rezipiert und in gegenwärtiger Praxis zur Gestaltung einer gemeinsamen Zukunft verarbeitet. Das ist ein niemals abgeschlossener Prozess. Fokussiert sich Landschaft und geografische Kulturlandschaft auf die im schönen Bild eingefrorene Vergangenheit und den Blick der Expert*innen oder Genießenden, so zielt Placemaking auf Zukunft, Praxis, Augenhöhe und die Menschen vor Ort.

Wird im Zusammenhang von Stadt- und Regionalplanung herkömmlich auf Gebäude und andere Objekte geblickt, so geht es im Placemaking um öffentlichen Raum und das, *was* dort, *warum*, *mit wem* und *durch wen* passiert (vgl. Courage 2021a: 3). Dazu werden die Expert*innen des Alltags – die Einwohner*innen – einbezogen. Ihr verkörpertes Wissen wird als grundlegende

15 Deshalb besteht die Herausforderung für Kulturgeograf*innen darin, »to produce geographies that are lived, embodied, practiced; landscapes which are never finished or complete, not easily framed or read. These geographies should be as much about the everyday and unexceptional as they are about the grand and distinguished.« (Cresswell 2003: 280)

16 »Place, unlike space and landscape, permeates our everyday life and provides meaning in people's lives. Places are quite clearly ›lived‹.« (Cresswell 2003: 269)

Quelle für die Planung genutzt, aber auch für die Umsetzung von Stadt- oder Regionalentwicklungsmaßnahmen eingesetzt. Ein Beispiel ist das Eye Level Game, in dem eine möglichst diverse Gruppe von Expert*innen und Einwohner*innen gemeinsam den zu gestaltenden Bereich durchläuft und Transformationsbedarfe eruiert, getreu dem Motto: »The ground floor may be only 10 % of a building but it determines 90 % of the experience.« (Ligterink/Karssenberg 2023: o.S.) Durch Partizipation der Einwohner*innen stoßen die daraus abgeleiteten Maßnahmen nicht nur auf stärkere Akzeptanz, sondern regen auch zur Mitwirkung bei deren Umsetzung an.[17] Im Placemaking sind Kulturlandschaften nicht nur lesbarer Hintergrund, sondern Ergebnis einer vergangenen und Teil einer gegenwärtigen Praxis, und Bewohner*innen sowohl als Planer*innen als auch als Umsetzende aktiv.

Creative Placemaking ist erstmalig während der Wirtschaftskrise 2008 in den USA[18] als ganzheitliche, auf Place bezogene Strategie mehrerer staatlicher Einrichtungen – Nahverkehr, Stadtentwicklung, Umweltschutz – initiiert worden. Es meint die Nutzung von künstlerischen Praktiken als Mittel für die Aufwertung eines Ortes im Sinne des Placemakings und machte hierfür Künstler*innen zu Partner*innen auf Augenhöhe (vgl. Hughes 2021: 29). Relevant ist dabei nicht die Anzahl kultureller Initiativen, sondern, inwiefern diese einen Beitrag zur Gestaltung der Gemeinschaft leisten (vgl. Bennett 2014: 74). Mit dem Programm *Our Town* wurde Lebensqualität zum entscheidenden Kriterium für das Zusammenwirken von künstlerischen Institutionen bzw. Akteur*innen und der öffentlichen Verwaltung (vgl. Hughes 2021: 30). Je stärker lokal agiert wird und je mehr die Einwohner*innen (und ihre Organisationen) – anstatt Externe und Tourist*innen – zentrale Akteur*innen sind, desto höher sind die Chancen auf ein Gelingen (vgl. ebd.: 37). »Creative Placemaking, when done well, is inherently idiosyncratic; it responds to and reflects the cultural assets centered in a location and those who reside there.« (Cook 2021: 56) Wenn mit diesem Ziel eine große Vielfalt öffentlicher, privater, gemeinnütziger und wirtschaftlicher Partner gemeinsam aktiv ist – deren bereichsübergreifendes Zusammenwirken Kernidee des Placemakings ist – kann der physische und soziale Charakter einer Region durch die Künste positiv geformt und Gentrifizierung abgewendet werden, welche ausdrücklich nicht das Ziel von Creative Placemaking ist (vgl. Besters/Marrades/Kahne

17 »Im Idealfall unterstützt *place* die Bildung von Nachbarschaften als schwach oder stärker bindende Netzwerke.« (Fürst/Lahner/Pollermann 2008: 74)

18 Durch den National Endowment for the Arts (NEA).

2019). Im Creative Placemaking werden künstlerische Praktiken unter anderem eingesetzt, um sowohl eine noch nicht realisierte Zukunft zu projektieren als auch die Vergangenheit abzubilden, Ideen für größere Gleichberechtigung zu entwickeln und in kulturell diversen Gemeinschaften Beziehungen zu bilden (vgl. Calderon/Takeshita 2021: 38–41). Natürlich dient Kunst auch klassisch dazu, Orte zu verschönern, zu unterhalten sowie Sozialkritik zu leisten (vgl. Markusen/Nicodemus 2014: 41).

Doch das Entscheidende an *Creative* Placemaking ist nicht sein Beitrag dazu, dass *herkömmliche* Lösungen größere Akzeptanz erzielen und unter Einbindung von Organisationen aus unterschiedlichen Sektoren umgesetzt werden. Angesichts multipler Krisen sollen künstlerische Zugangsweisen im Placemaking vor allem *radikal neue* Antworten und Prozesse hervorbringen. Nach der Wirtschaftskrise 2008 war die Beförderung wirtschaftlichen Aufschwungs ein Hauptantrieb für die Bewegung, ohne den positiven oder schädlichen Einfluss solcher Aktivitäten zu sehen.[19] Später zielte Placemaking stärker darauf ab, Orte attraktiver *und* diverser zu gestalten, sozialen Wandel, die Stärkung der Gemeinschaft, die Einbindung von Einwohner*innen mit geringem Einkommen[20] und ehrenamtliches Engagement zu befördern. In der gegenwärtigen Pandemie und angesichts des Klimawandels wird mit Placemaking die Hoffnung auf *neue, innovative* Wege und deren Erprobung verbunden (vgl. Platt 2021: 144). Dabei sind es die Künste mit ihrem *radikalen* Potential und die einzigartigen Fähigkeiten partizipativ arbeitender Künstler*innen, die als besonders geeignet angesehen werden: »There is a specific skillset of the artist that is able to broker conversations between different stakeholders in a process, the art becoming a relational object by which to talk through contested issues.« (Courage 2021b: 220) Im Creative Placemaking gehen Künstler*innen

---

19 »The mainstream use of the term creative placemaking fails to define and advance a community development practice because it does not encompass and recognize the historic and contemporary legacies of placemaking that have harmed communities, such as Robert Moses' remaking of the very fabric of New York in the s, nor recognize the way communities have utilized placemaking as an act of resistance against oppression.« (Liu : –47)

20 Für die Lerneffekte entscheidend war die Vermittlung des Wissens aus den vorhandenen Best-Practice-Beispielen sowie die technische und sonstige Begleitung: »While the NEA ›*Our Town* Knowledge Building‹ grant program resulted in new tools and resources for the feld, the NEA recognized a need to also directly support its local project grantees through non-financial technical assistance in the form of mentors, coaches, peer exchanges, and creative placemaking consultancies.« (Hughes 2021: 33)

als Nicht-Expert*innen der Stadt- und Regionalentwicklung leichter neue Wege. Sie arbeiten nicht auf die Verwirklichung eines Ideals hin, sondern mit der niemals *perfekten* Realität, die sie genau dadurch radikal verändern helfen können. Sie sind Aktivator und Katalysator für Aktivitäten in neuen – auch kapitalismus- und gentrifizierungskritischen – Allianzen, agieren dabei aber stets im Einklang mit der Gemeinschaft, an die sie die Zwischenergebnisse am Ende zur Weiterführung der Prozesse »vererben« (ebd.). Eine Evaluation der durch *ArtPlace America* geförderten Creative Placemaking-Vorhaben in den USA hat unter anderem ergeben, dass es in den beteiligten Organisation durch die Projekte zu einer Steigerung der Risiko- und Experimentierbereitschaft kam, sich die Erfolgsdefinitionen diversifizierten, ein effektiverer Austausch untereinander sowie mit Partnern etabliert wurde und sich neue Formen des Engagements und der Organisation herausgebildet haben (vgl. Rubin 2021: 471–472).

## 6. Fazit

Auch im Creative Placemaking – das ebenfalls kartografieren sollte – bleibt die Frage vorerst unbeantwortet, welche kulturellen Angebote in einer Kulturlandschaft benötigt werden. Allerdings ändert sich die Perspektive: Wurde vorher vom Standpunkt interessierter Konsument*innen gefragt, die professionellen Anbieter*innen gegenüberstehen, so ist jetzt die Kultur der ganzen Gemeinschaft im Blick und das Ziel die Lebensqualität aller. Alle kulturellen Aktivitäten und Organisationen können eingebunden werden. Geht es zum Beispiel um gesellschaftliche Resilienz, so ist es unerheblich, ob Mitglieder einer Gemeinschaft, Laien, Profis, Rezipient*innen oder Produzent*innen sind. Denn Kunst kann in Krisen eine entscheidende resilienzstärkende Funktion[21] übernehmen. Die Wirtschaftskrise war, wie bereits erwähnt, Anlass für die Entwicklung des Creative Placemakings und auch die COVID-19-Pandemie hat die Bedeutung der Künste für die psychische Gesundheit deutlich gemacht (vgl. Calderon/Takeshita 2021: 38). Der ganzheitliche Rahmen von Place

21 Im Sinne der *Informal Arts*: »[S]inging in a church choir, participating in a drumming circle, writing poetry at the local library, painting at home, or acting in a community theatre« (Bennett 2014: 75). Informal arts »play an important role in helping heterogeneous communities create the stable and shared sense of collective identity that is a second key ingredient for resiliency.« (Bennett 2014: 76).

und Creative Placemaking entspricht viel eher der Realität eines partizipativen Kulturprojektes im ländlichen Raum als die ästhetische, musealisierte, statische und auf die Erholungsfunktion festgelegte Kulturlandschaft der Geografie und Kunstgeschichte. Jener bezieht die objekthafte Kulturlandschaft und ihre Geschichte ein, stellt aber einen Bezug zu den Menschen und ihrer gegenwärtigen Praxis her, die wiederum auf diese *material culture* zurückwirken kann und soll. Die prozesshafte Sicht geht vom verkörperten Wissen der Einwohner*innen aus, die u.a. gemeinsam mit Denkmalschützer*innen, Kulturexpert*innen und Kulturverwaltungen die Kulturarbeit gestalten und leben. Dafür bietet Creative Placemaking und Placemaking einen besseren Rahmen als ein auf kulturelle Praxis übertragener eindimensionaler Kulturlandschaftsbegriff.

Dieser Rahmen ist in der jeweiligen Praxis am jeweiligen Ort immer wieder auf's Neue auszufüllen. »Statische Kosten-Nutzen-Kalkül[e]« (Fürst/Lahner/Pollermann 2008: 79) stehen einem Gelingen dabei ebenso im Weg, wie das erfolgreiche Beispiel des Regionalmarketings. Zwar ist hier die Verbindung der Handlungslogiken aus Verwaltung, Markt/Wirtschaft und Zivilgesellschaft greifbar, andererseits tendiert der Fokus auf tourismustaugliche Ansichten lokaler *Places* dazu, das Bild der statischen Landschaft als historischer Kulisse, an der einheimische Zeitgenoss*innen nichts verändern dürfen, zu perpetuieren. Denn während Einwohner*innen einen *Place* daran messen, wie gut sie hier *leben* und *wirken* können, gilt das Interesse von Tourist*innen dem maximalen Genuss beim *Sehen* eines Ortes als Landschaft.[22] Nicht zuletzt besteht eine große Herausforderung darin, bei zunehmender Professionalisierung des Managements von aus Placemaking-Prozessen abgeleiteten Aktivitäten, das ursprünglich in kooperativer Selbststeuerung gebundene Commitment Ehrenamtlicher weiterhin zu erhalten (vgl. Fürst/Lahner/Pollermann 2008: 80).

22 Was einer Akzeptanz zum Beispiel von *Bergbaufolgelandschaften* im Wege steht (vgl. Schwarzer 2009: 195).

## Quellen

Anderson, Kay/Domosh, Mona/Pile, Steve/Thrift, Nigel (Hg.) (2003): Handbook of Cultural Geography, London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage.

Baumgartner, Peter/Kessler, Cordula M./Mürner, Johann/Schibler, Boris (Hg.) (2012): Netzwerk Kulturlandschaft. Auch eine Aufgabe für Archäologie und Denkmalpflege, Basel: Schwabe.

Begemann, Christian (1987): Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung. Zu Literatur und Bewußtseinsgeschichte des 18. Jahrhunderts, Frankfurt a.M.: Athenäum.

Bennett, Jamie (2014): »Creative Placemaking in Community Planning and Development: An Introduction to ArtPlace America«, in: Community Development INVESTMENT REVIEW 10. Creative Placemaking, S. 74–81.

Besters, Minouche/Marrades, Ramon/Kahne, Juliet (Hg.) (2019): Our City? Countering Exclusion in Public Spaces, Stipo.

Biebricher, Thomas (2019): Geistig-moralische Wende. Die Erschöpfung des deutschen Konservatismus, Berlin: Matthes & Seitz.

Bürgi, Matthias (2012): »Landnutzung schafft Landschaft. Relikte, Spuren und Bedeutung«, in: Peter Baumgartner et al. (Hg.), Netzwerk Kulturlandschaft, Basel: Schwabe, S. 42–49.

Buttlar, Adrian von (1989): Der Landschaftsgarten. Gartenkunst des Klassizismus und der Romantik, Köln: DuMont Buchverlag.

Calderon, Sarah/Takeshita, Erik (2021): »A future of creative placemaking«, in: Cara Courage et al. (Hg.), The Routledge Handbook of Placemaking, Oxon/New York: Routledge, S. 38–44.

Cosgrove, Denis (2003): »Landscape and the European Sense of Sight – Eyeing Natur«, in: Kay Anderson et al. (Hg.), Handbook of Cultural Geography, London: Sage, S. 249–268.

Cresswell, Tim (2003): »Landscape and the Obliteration of Practice«, in: Kay Anderson et al. (Hg.), Handbook of Cultural Geography, London: Sage, S. 269–281.

Cresswell, Tim (2015): Place. An Introduction, West Sussex: Wiley-Blackwell.

Cook, Kim (2021): »Listen, Connect, Act«, in: Cara Courage et al. (Hg.), The Routledge Handbook of Placemaking, Oxon/New York: Routledge, S. 56–62.

Courage, Cara/Borrup, Tom/Jackson, Maria Rosario/Legge, Kylie/McKeown, Anita/Platt, Louise/Schupbach, Jason (Hg.) (2021): The Routledge Handbook of Placemaking, Oxon/New York: Routledge.

Courage, Cara (2021a): »Introduction. What really matters: moving placemaking into a new epoch«, in: dies. et al. (Hg.), The Routledge Handbook of Placemaking, Oxon/New York: Routledge, S. 1–8.

Courage, Cara (2021b): »Preface. The radical potential of placemaking«, in: dies. et al. (Hg.), The Routledge Handbook of Placemaking, Oxon/New York: Routledge, S. 219–223.

Egbert, Maire-Luise (2008): »The true model of gardening: Der Englische Landschaftsgarten«, in: Eva-Maria Stolberg (Hg.), Auf der Suche nach Eden. Eine Kulturgeschichte des Gartens, Frankfurt a.M. u.a.: Lang, S. 197–220.

Egli, Hans-Rudolf (2012): »Landschaft als Ergebnis historischer Prozesse – und Ressource für die zukünftige Raumentwicklung«, in: Peter Baumgartner et al. (Hg.), Netzwerk Kulturlandschaft, Basel: Schwabe, S. 110–116.

Fürst, Dietrich/Gailing, Ludger/Pollermann, Kim/Röhring, Andreas (Hg.) (2008): Kulturlandschaft als Handlungsraum. Institutionen und Governance im Umgang mit dem regionalen Gemeinschaftsgut Kulturlandschaft, Dortmund: Rohn.

Fürst, Dietrich/Gailing, Ludger/Pollermann, Kim/Röhring, Andreas (2008a): »Einführung«, in: Dietrich Fürst (Hg.), Kulturlandschaft als Handlungsraum, Dortmund: Rohn, S. 11–18.

Fürst, Dietrich/Gailing, Ludger/Lahner, Marion/Pollermann, Kim/Röhring, Andreas (2008b): »Konstituierung von Kulturlandschaften als Handlungsräume«, in: Dietrich Fürst et al. (Hg.), Kulturlandschaft als Handlungsraum, Dortmund: Rohn, S. 89–102.

Fürst, Dietrich/Lahner, Marion/Pollermann, Kim (2008): »*Regional Governance* und *Place*-making in Kulturlandschaften«, in: Dietrich Fürst et al. (Hg.), Kulturlandschaft als Handlungsraum, Dortmund: Rohn, S. 71–88.

Gaese, Hartmut/Sandholz, Simone/Böhler, Andreas (Hg.) (2006): Denken in Räumen. Nachhaltiges Ressourcenmanagement als Identitätssicherung – Durch Veränderung der Rahmenbedingungen gefährdete Kulturlandschaften und das Problem ihrer Erhaltung, Stolberg: Zillekens.

Gailing, Ludger (2008): »Kulturlandschaft – Begriff und Debatte«, in: Dietrich Fürst (Hg.), Kulturlandschaft als Handlungsraum, Dortmund: Rohn, S. 21–34.

Groh, Ruth/Groh, Dieter (1991): »Von den schrecklichen zu den erhabenen Bergen. Zur Entstehung ästhetischen Naturerfahrung«, in: dies. (Hg.), Weltbild und Naturaneignung: zur Kulturgeschichte der Natur, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 92–149.

Haber, Wolfgang (2006): »Landschaft als Bild und Ressource«, in: Hartmut Gaese/Simone Sandholz/Andreas Böhler (Hg.), Denken in Räumen, Stolberg: Zillekens, S. 275–288.

Heide, Susanne von der (2006): »Erhaltung von Kulturlandschaften: Die Notwendigkeit der Anerkennung traditioneller Werte und Lebensformen«, in: Hartmut Gaese/Simone Sandholz/Andreas Böhler (Hg.), Denken in Räumen, Stolberg: Zillekens, S. 225–236.

Hennebo, Dieter/Hoffmann, Alfred (1965): Geschichte der deutschen Gartenkunst (= Band II: Der Architektonische Garten. Renaissance und Barock), Hamburg: Broschek.

Hinchcliffe, Steve (2003): »›Inhabiting‹ – Landscapes and Natures«, in: Kay Anderson et al. (Hg.), Handbook of Cultural Geography, London: Sage, S. 207–225.

Hirschfeld, Christian Cay Laurenz (1779): Theorie der Gartenkunst, Erster Band, Leipzig.

Hirschfeld, Christian Cay Laurenz (1780): Theorie der Gartenkunst, Dritter Band, Leipzig.

Hughes, Jen (2021): »An Annotated History of Creative Placemaking at the Federal Level«, in: Cara Courage et al. (Hg.), The Routledge Handbook of Placemaking, Oxon/New York: Routledge, S. 27–37.

Kangler, Gisela (2009): »Von der schrecklichen Waldwildnis zum bedrohten Waldökosystem – Differenzierung von Wildnisbegriffen in der Geschichte des Bayerischen Waldes«, in: Thomas Kirchhoff/Ludwig Trepl (Hg.), Vieldeutige Natur, Bielefeld: transcript, S. 263–278.

Kirchhoff, Thomas (2011): »›Natur‹ als kulturelles Konzept«, in: Ralf Konersmann/John Michael Krois/Dirk Westerkamp (Hg.), Zeitschrift für Kulturphilosophie 5 (1), S. 69–96.

Kirchhoff, Thomas/Trepl, Ludwig (Hg.) (2009): Vieldeutige Natur. Landschaft, Wildnis und Ökosystem als kulturgeschichtliche Phänomene, Bielefeld: transcript.

Ligterink, Jart/Karssenberg, Hans (2023): »Eye Level Game. How to analyse a space or area based on the human scale principles?«. URL: https://placemaking-europe.eu/toolbox/eye-level-game/ (07.04.2023).

Liu, Jeremy (2021): »Making places for survival. Looking to a creative placemaking past for a guide to the future«, in: Cara Courage et al. (Hg.), The Routledge Handbook of Placemaking, Oxon/New York: Routledge, S. 45–55.

Markusen, Ann/Nicodemus, Anne Gadwa (2014): »Creative Placemaking: How to Do It Well«, in: Community Development INVESTMENT REVIEW 10. Creative Placemaking, S. 35–42.

Platt, Louise (2021): »Preface. The problem with placemaking«, in: Cara Courage et al. (Hg.), The Routledge Handbook of Placemaking, Oxon/New York: Routledge, S. 143–147.

Pomian, Krzysztof (2013): Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln (1986/87). Aus dem Französischen von Gustav Roßler, Berlin: Wagenbach.

Prince, Hugh (2007): »Art and agrarian change, 1710–1815«, in: Denis Cosgrove/Stephen Daniels (Hg.): The Iconography of Landscape. Essays on the symbolic representation, design and use of past environments, Cambridge: Cambridge Univ. Press, S. 98–118.

Quasten, Heinz (1997): »Grundsätze und Methoden der Erfassung und Bewertung kulturhistorischer Phänomene der Kulturlandschaft«, in: Winfried Schenk/Klaus Fehn/Dietrich Denecke (Hg.), Kulturlandschaftspflege, Stuttgart: Borntraeger, S. 19–34.

Röhring, Andreas (2008): »Gemeinschaftsgut Kulturlandschaft – Dilemma und Chancen der Kulturlandschaftsentwicklung«, in: Dietrich Fürst et al. (Hg.), Kulturlandschaft als Handlungsraum, Dortmund: Rohn, S. 35–48.

Rössler, Mechthild (2006): »Kulturlandschaften aus der Sicht der UNESCO. Kulturlandschaftsdefinition und -schutz in globaler Perspektive«, in: Hartmut Gaese/Simone Sandholz/Andreas Böhler (Hg.), Denken in Räumen, Stolberg: Zillekens, S. 1–15.

Rubin, Victor (2021): »Transforming community development through arts and culture. A developmental approach to documentation and research«, in: Cara Courage et al. (Hg.), The Routledge Handbook of Placemaking, Oxon/New York: Routledge, S. 464–474.

Schwarzer, Markus (2009): »Positionen und Konzepte zur Bergbaufolgelandschaft. Ansätze einer kulturwissenschaftlichen Analyse des planerisch-gestalterischen Diskurses«, in: Thomas Kirchhoff/Ludwig Trepl (Hg.), Vieldeutige Natur, Bielefeld: transcript, S. 189–200.

Siegmund, Andrea (2011): Der Landschaftsgarten als Gegenwelt. Ein Beitrag zur Theorie der Landschaft im Spannungsfeld von Aufklärung, Empfindsamkeit, Romantik und Gegenaufklärung, Würzburg: Königshausen & Neumann.

Sigel, Brigitt (2012): »Die Kulturlandschaft – Ein Geschichtsbuch«, in: Peter Baumgartner et al. (Hg.), Netzwerk Kulturlandschaft, Basel: Schwabe, S. 16–21.

Trepl, Ludwig (2012): Die Idee der Landschaft. Eine Kulturgeschichte von der Aufklärung bis zur Ökologiebewegung, Bielefeld: transcript.

Wagner, Monika (1983): »Das Gletschererlebnis – visuelle Naturaneignung im frühen Tourismus«, in: Götz Großklaus/Ernst Oldemeyer (Hg.): Natur als Gegenwelt. Beiträge zur Kulturgeschichte der Natur, Karlsruhe: Von Loeper, S. 235–263.

# Landschaften bilden

*Eckhard Mittelstädt*

## 1. Einleitung

Im Folgenden soll es um den Begriff der Landschaft als Beschreibung einer Gesamtheit von Akteur*innen am Beispiel von Theaterlandschaft und Bildungslandschaft gehen. Der Beitrag nimmt dabei insbesondere das Programm *tanz+theater machen stark* mit der Struktur der Bündnisse in den Blick und beleuchtet die Weiterentwicklung des Programms in der 2023 startenden Förderphase mit den Schwerpunkten ›Ländliche Räume‹ und ›kommunale Bildungslandschaften‹. Ausgangspunkt der Überlegungen war die Tagung *Land}schaf(f)t{Bildung/Performance/Teilhabe* in Koblenz, an der sich der *Bundesverband Freie Darstellende Künste* mit seinem Programm *tanz+theater machen stark* beteiligte.

## 2. Der Landschaftsbegriff im kulturpolitischen Kontext

Während sich die Tagung mit dem Landschaftsbegriff und seiner Auswirkung auf die darstellende Kunst in Projekten, Recherchen oder auch Inszenierungen (die Landschaft als Mitspielerin) befasste, Diskurse entfachte und auf vielfältige Weise beleuchtete, zeigten die im Rahmen der Tagung vorgestellten Projekte von *tanz+theater machen stark* nicht nur die vielfältigen Formate der Auseinandersetzung mit Landschaft und Natur, sondern auch die unterschiedlichen Kontexte, in denen die Bündnisse ihre Projekte verorten.

Da steht eine langfristige Beschäftigung mit dem Eigenleben der Pilze mit Kindern aus den unterschiedlichen Sozialräumen einer Universitätsstadt einer filmischen Auseinandersetzung mit Geschichten eines Dorfes gegenüber, in dem die Künstlerinnen über mehrere Jahre jeweils ein paar Sommerwochen lang residierten. Da sind Kinder und Jugendliche, die tanzend eine Wanderdü-

ne nahe einer Großstadt erkunden, und Kinder, die das Leben auf einem Quadratmeter Wiese erforschen wollen. Gemeinsam ist diesen Projekten, dass ihre Durchführung das Ergebnis einer Zusammenarbeit mit sehr unterschiedlichen Akteur*innen in einem Bündnis ist. Diese Kontexte, die aufgrund der Vorgabe des Programms *Kultur macht stark. Bündnisse für Bildung* als Bündnisse für die Förderung von Kindern und Jugendlichen mit erschwerten Bildungszugängen entstanden sind, lassen sich auch als Teile von Landschaften beschreiben. Ist nicht eine bestimmte Gegend mit dem Begriff Landschaft gemeint, wird der Begriff häufig verwendet, um die Vielfältigkeit unterschiedlicher Akteur*innen, die sich ein Diskursfeld oder ein Arbeitsfeld miteinander teilen, zu beschreiben.

Wenig verwunderlich ist, dass der Landschaftsbegriff auch im kulturpolitischen Diskurs angekommen ist. Hier werden mit dem Begriff Strukturen beschrieben. Da ist von Förderlandschaften die Rede, die nach der Corona-Krise einer gründlichen Überprüfung unterzogen wurden und deren Umbau vehement gefordert wird. In den darstellenden Künsten ist von der Theaterlandschaft die Rede, die alle Formen der darstellenden Kunst einschließen mag und die sich doch vor allem auf die Strukturen bezieht. Wolfgang Schneider benennt den Zeitpunkt der Kreation und die Bedeutung dieses noch relativ jungen Begriffspaares sehr genau im Vorwort des Bandes »Transformationen der Theaterlandschaft. Zur Fördersituation der Freien Darstellenden Künste«, in dem ebendiese Theaterlandschaft aus verschiedenen Perspektiven wissenschaftlich untersucht wird:

> »Und die dritte Quelle ist tatsächlich das Aufgreifen der Idee einer Theaterlandschaft, wie sie im Schlussbericht der Enquete-Kommission ›Kultur in Deutschland‹ des Deutschen Bundestages 2007 definiert wurde. Im dortigen Theaterkapitel wird tatsächlich zum ersten Mal von einer Theaterlandschaft gesprochen, und nicht von zwei Welten, drei Säulen oder dem System des Stadt- und Staatstheaters und dem des Freien Theaters.« (Schneider/Fonds Darstellende Künste e.V. 2022: 7)

Die Idee der Theaterlandschaft, die alle Akteur*innen des Feldes umfasst, war zunächst eine kulturpolitische, die eine neue Betrachtung des Feldes der darstellenden Künste einforderte und zugleich Kulturpolitiker*innen neue Handlungsoptionen eröffnen sollte. Eine neue Dimension der Theaterlandschaft entstand durch die besonderen Herausforderungen der Corona-Pandemie und dem Nachdenken darüber, wie die ebenso vielfältige wie von

vielen Förder*innen wenig beachtete Landschaft zu erhalten wäre. Das Programm *Neustart Kultur*, das die Bundesbeauftragte für Kultur und Medien hierzu aufgelegt hat, zeigte erstmals die ganze Bandbreite dessen, was zu ebendieser Landschaft gehört und was es nun durch Förderung vor dem Verschwinden zu retten galt. Schon vorher im Fokus von Sonderprogrammen waren die ländlichen Räume, die nun eine besondere Aufmerksamkeit erhalten und darüber hinaus durchaus als eigene Landschaften unterschiedlichster Akteur*innen aus verschiedenen Kulturbereichen und aus dem professionellen, semiprofessionellen und dem Bereich der Amateur*innen gesehen werden können.

## 3. Netzwerke in ländlichen Räumen

In ländlichen Räumen sind die Beziehungen der Akteur*innen zueinander wesentlich enger, entsprechend gestaltet sich die Zusammenarbeit häufig persönlicher und weniger formal als in städtischen Räumen. Dies beschreiben auch Kranixfeld und Flegel (2022) in ihrem Beitrag »Zwischen Eigensinn und Peripherisierung«. Hier entstehen häufig Netzwerke, die auf persönlichen Beziehungen beruhen und zuweilen weit mehr Menschen involvieren als bei künstlerischen Projekten in anderen Kontexten. »Wenn das Netzwerk stimmt, sind Transporte, Catering oder sogar Hubschrauberflüge auch in kleinsten Orten kein Problem mehr.« (Kranixfeld/Flegel 2022: 111) Dies gilt auch für Bürgermeister*innen und Verwaltungen, wie Kranixfeld und Flegel schreiben: »Die genannten Personen [...] involvieren sich aus eigener Initiative in den Aufbau einer stabilen Arbeitsgrundlage für die Künstler*innen.« (Ebda.) An solchen regionalen oder, noch genauer, kommunalen Theaterlandschaften sind also Künstler*innen und Verwaltungen, aber auch Amateur*innen und Publikum beteiligt. Hier ist die Landschaft also eher eine Gemeinschaft von Menschen, die freudig pragmatisch zusammenarbeiten, um ein Theaterereignis zu ermöglichen. Dies sind auch ideale Bedingungen für die Bündnisse im Rahmen von *tanz+theater machen stark*. Beispielhaft wäre hier *Studio Vogelsberg* zu nennen, das im Rahmen der Fachtagung vorgestellt wurde. Hier war es vor allem der Bürgermeister des Residenzortes, der vielfach als Türöffner in die Gemeinde fungierte und so einen wesentlichen Anteil am Gelingen des Projektes hatte. Für gelingende Projekte in ländlichen Räumen sind also Schlüsselfiguren notwendig, die von der zugrunde liegenden Idee überzeugt sind und bereit sind, ihr Netzwerk einzusetzen. Um aber

ländliche Räume noch stärker für Projekte kultureller Bildung zu öffnen und dies nicht ausschließlich von den schon vorhandenen Rahmenbedingungen und Schlüsselfiguren abhängig zu machen, sind strukturelle Veränderungen notwendig. Für die freien darstellenden Künste haben dies Kranixfeld und Flegel ausführlich beschrieben (vgl. ebd.: 116–118). Verbessern sich hier die Rahmenbedingungen, verbessern sie sich auch für Projekte kultureller Bildung mit Mitteln der darstellenden Künste. Doch wie steht es um ländliche Räume, in denen sich keine Akteur*innen der darstellenden Künste angesiedelt haben? Hier könnten mit temporären Residenzen Strukturen für Projekte kultureller Bildung geschaffen werden. Damit diese aber in lokale Strukturen eingebunden werden können, bedarf es regionaler Netzwerke, die den Boden für solche Projekte bereiten und Menschen in diesen Netzwerken, die diese Projekte vor Ort entwickeln. Dafür bedarf es nicht nur Kenntnisse der Theaterlandschaft, sondern auch Kenntnisse der Bildungslandschaft vor Ort. Projekte kultureller Bildung für Kinder und Jugendliche, wie sie das Programm *tanz+theater machen stark* fördert, entstehen in Bündnissen künstlerischer und pädagogischer Partner*innen. Und die sind im besten Fall beide Teil einer Bildungslandschaft. Während darstellende Künstler*innen sich in der Regel als Teil der Theaterlandschaft definieren, sehen sie sich selten als Teil der Bildungslandschaft. Auch dieser Begriff ist noch relativ jung:

> »Zuvor nur sporadisch verwendet, ist er insbesondere in Folge des 12. Kinder- und Jugendberichts der Bundesregierung (2005) zu einem Gegenstand jener politischen Debatte geworden, die sich mit der Veränderung und Erweiterung des Verständnisses von Bildung auseinandersetzt. Ausgangspunkt ist die Erkenntnis, dass Bildung nicht nur in der Schule stattfindet. Kinder und Jugendliche bilden sich an vielen Orten und bei vielen Gelegenheiten: In der Familie, durch Medien, in spezifischen Angeboten für Kinder und Jugendliche, in Institutionen wie Bibliotheken und Museen und natürlich auch in der peer group und bei Freizeitaktivitäten; letztlich überall dort, wo sie sich mit ihrer Umwelt aktiv auseinandersetzen. Dementsprechend gilt es, alle relevanten Bildungsorte und -gelegenheiten im Zusammenhang zu betrachten.« (Heinrich-Böll-Stiftung 2022.: o.S.)

Beide Begriffe sind also fast parallel Mitte der 2000er Jahre Teil des Diskurses geworden. Neu war bei beiden ›Landschaften‹, dass hier etwas zusammengedacht wurde, was zuvor im Diskurs getrennt voneinander betrachtet wurde. Stadt- und Staatstheater und freie Theater sowie Amateurtheater wurden als

Teil einer Theaterlandschaft gesehen, Schulen wurden neben informellen Bildungsinstitutionen wie Bibliotheken oder Freizeiteinrichtungen als Teil einer Bildungslandschaft bezeichnet.

## 4. Steuern oder Initiieren

Nach Karina Schlingensiepen-Trint ist dabei zwischen zwei Bildungslandschaften zu unterscheiden: »die Interpretation einer *Bildungslandschaft als Steuerungskonzept* und die einer *Bildungslandschaft als Sozialraumkonzept« (Schlingensiepen-Trint 2019: o.S., Herv. i.O.).* Entscheidend für die Form der Bildungslandschaft sind nach Schlingensiepen-Trint die Impulsgeber. Sind die Impulsgeber Land oder Kommune, liegt der Fokus eindeutig auf einer steuernden Funktion und nimmt vor allem die Schulen als aus ihrer Sicht wichtigste Akteure in den Blick. Dieser Fokus wird von Schlingensiepen-Trint unter Bezugnahme auf eine Studie in Nordrhein-Westfalen stark kritisiert: »Der top-down initiierte Prozess und die Besetzung des RBN, des zentralen *Regionalen Bildungsbüros* (RBB) und der Lenkungskreise mit einem großen Stellenanteil aus dem Handlungsfeld Schule (MSB 2018: 17f.) prägen die Ausgestaltung der Netzwerke um die im Zentrum stehende Schule. Die anderen Handlungsfelder finden (in ihrem Auftrag und ihrem Bildungsbegriff) keine gleichwertige Berücksichtigung.« (Ebd.) Dieses Konzept einer Bildungslandschaft als Steuerungskonzept erscheint im hier behandelten Kontext daher als ungeeignet.

Anders verhält es sich mit der ›Bildungslandschaft als Sozialraumkonzept‹. Hier geht es um die Akteur*innen vor Ort, die eine Bildungslandschaft durch Kooperation und Vernetzung selbst initiieren. Im Mittelpunkt stehen hier die Schulen und Jugendhilfeeinrichtungen selbst. Schlingensiepen-Trint (2019: o.S.) plädiert in ihrem Beitrag für eine Verbindung beider Konzepte in »handlungsfeldübergreifenden Bildungslandschaften«.

In den hier vorgestellten Konzepten von Bildungslandschaften kommt den Akteur*innen aus dem Kulturbereich keine gestaltende, sondern eine ergänzende Rolle zu. Bildungslandschaften werden bisher vorwiegend aus der Perspektive der formalen (schulischen) oder nonformalen (sozialen) Bildung entwickelt.

Während also in der Definition von Bildungslandschaften Theater, Bibliotheken, Museen und andere Kulturinstitutionen als Bildungsorte mitgedacht werden, fehlte ihre gestaltende Perspektive bisher weitgehend.

Die 2023 beginnende neue Förderphase des Programms *tanz+theater machen stark* nimmt nun die Bildungslandschaften stärker in den Blick und nutzt dabei die dem Gesamtprogramm *Kultur macht stark* immanente Struktur der Bündnisse, die vor Ort gebildet werden und die häufig Schulen, Einrichtungen der Jugendhilfe und eben darstellende Künstlerinnen und Künstler umfassen.

Während die Bündnisse bisher vor allem gemeinsam an der Umsetzung eines Vorhabens gearbeitet haben und dabei im Regelfall arbeitsteilig ihre jeweiligen spezifischen Kompetenzen und Netzwerke eingebracht haben, könnte es künftig um die Formulierung eines gemeinsamen Ziels über das konkrete Vorhaben hinaus gehen. Voraussetzung ist hierbei die gleichwertige Berücksichtigung der unterschiedlichen Kompetenzen der agierenden Institutionen, um eine gelingende Kooperation im Netzwerk zu etablieren.

## 5. Fazit

Die Zusammenfassung unterschiedlicher Akteur*innen im Begriff Landschaft führt allein noch zu keinerlei Veränderungen, aber kann die Voraussetzungen dafür schaffen, z.B. die Berücksichtigung aller Akteur*innen einer Theaterlandschaft bei der Förderung oder die Berücksichtigung aller Akteur*innen einer Bildungslandschaft, um einen anderen Bildungsbegriff zu etablieren und gemeinsam an der Verbesserung der Bildungschancen der Kinder und Jugendlichen zu arbeiten.

An den Beispielen gelingender Zusammenarbeiten im ländlichen Raum lassen sich die Ausgangsbedingungen erkennen, die notwendig sind, um über die formale Beschreibung unterschiedlicher Akteur*innen hinauszukommen und tatsächliche Veränderungen herbeizuführen. Notwendig sind hierbei Schlüsselfiguren, die die unterschiedlichen Akteur*innen koordinieren können und die gegenseitige Anerkennung der unterschiedlichen Kompetenzen. Gemeinsame Ziele können dann die Etablierung eines regelmäßigen künstlerischen Austausches oder im Falle der Bildungslandschaften die Schaffung von nachhaltigen Strukturen sein, die die Nutzung von Angeboten kultureller Bildung für alle Kinder und Jugendlichen einer Kommune ermöglichen. Für die freien darstellenden Künste hat das Programm *tanz+theater machen stark* einige Voraussetzungen geschaffen, die Ausgestaltung liegt nun bei allen Akteur*innen vor Ort gemeinsam, denn diese Landschaften sind ohne die sie gestaltenden Menschen nicht zu denken.

## Quellen

Heinrich-Böll-Stiftung (2022): Kommunale Bildungslandschaften. URL: https://kommunalwiki.boell.de/index.php/Kommunale_Bildungslandschaft (29.01.2023).

Kranixfeld, Micha/Flegel, Marten (2022): »Zwischen Eigensinn und Peripherisierung. Die Förderung der Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte«, in: Wolfgang Schneider/Fonds Darstellende Künste e.V. (Hg.), Transformationen der Theaterlandschaft. Zur Fördersituation der Freien Darstellenden Künste, Bielefeld: transcript, S. 100–120.

Schlingensiepen-Trint, Karina (2019): Zwischen Freiraum und Steuerung: Handlungsfeldübergreifende Bildungslandschaften. URL: https://www.kubi-online.de/artikel/zwischen-freiraum-steuerung-handlungsfeldueber greifende-bildungslandschaften (1.2.2023).

Schneider, Wolfgang/Fonds Darstellende Künste e.V. (Hg.) (2022): Transformationen der Theaterlandschaft. Zur Fördersituation der Freien Darstellenden Künste, Bielefeld: transcript.

# Expeditionen zum Mittelpunkt. Vom Forschen auf dem Land

## Über die Notwendigkeit partizipativer Methoden in der Kulturpolitikforschung

*Beate Kegler, Helena Walther*

## 1. Einleitung

Warmes Licht schimmert aus dem Raum, der sonst als Garderobe für Jacken und Mäntel der Studierenden am Campus der Universität Koblenz dient. Eine mechanische Schreibmaschine am Eingang zieht die Blicke auf sich. Eine junge Frau, Teilnehmerin der am Campus stattfindenden Konferenz, tippt ihre Gedanken zum Forschen im Ländlichen auf einen Papierstreifen. Von dort wandert der Blick in den Raum hinein. An der hinteren Wand des Raumes scheint ein goldener Bilderrahmen vor einer vergilbten Tapete zu hängen. Die Szene im Rahmen zeigt sich bewegende Hände. Genauer gesagt: Eine Projektion von Händen, die durch Fotoalben blättern, zuweilen auf einzelne Fotos oder Bildunterschriften deuten, auf manchen Seiten länger verweilen, gestikulierend erzählte Geschichten zu untermalen scheinen. Der Blick ins Rauminnere gleicht einer Reise in Omas *gute Stube*. Ein gedeckter Teetisch. Einige Bücher. Strickzeug, eine heimelige Atmosphäre. Wer eintritt, wird wie ein*e zufällig vorbeischauende*r Nachbar*in begrüßt und eingeladen, sich zu anderen an der Teetafel zu gesellen (s. Abb. 1).

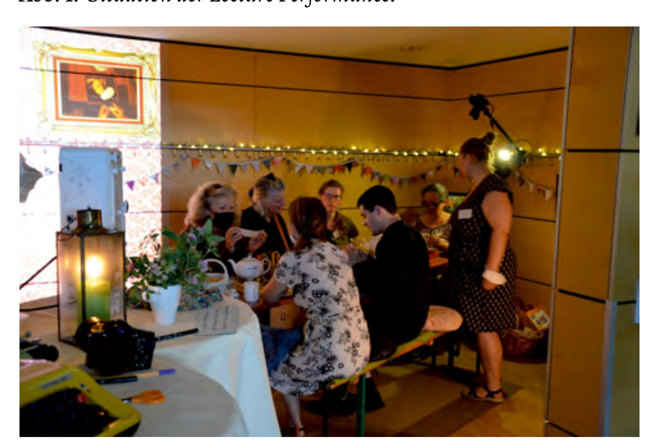
Die dort Anwesenden scheinen sich zu kennen oder zumindest bereits kennengelernt zu haben. Vertraulichkeit und Nähe im persönlichen Austausch scheinen hier den Tenor anzugeben, informell und zugewandt, ein unaufgeregtes Miteinander. Der Duft von Tee, das Knistern des Kandiszuckers, das Flackern von Teelichtern. Wer sich dazusetzt, ist Teil der Tischrunde, wird mit Rosinenbrot und belegten Käsebroten bewirtet und in die Gespräche eingebunden, kein großes Programm. Es geht um den Genuss des Teetrinkens, um

Traditionen, das Gestern, Heute und Morgen, um Erinnerungen und auch um Fotografien, die auf dem Tisch verstreut liegen, teilweise bereits in Fotoalben eingeklebt sind oder noch herumgereicht werden. Sie zeigen Schnappschüsse von Dorfbewohnenden, bebildern erzählte Anekdoten, geben Einblicke in Lebenswelten, Ereignisse und Naturszenerien aus Dörfern und ländlichen Regionen. Einige der Gäste sind damit beschäftigt, Bilder auszuwählen und in die Alben zu kleben, andere suchen passende Bildunterschriften. Fotoalben, Fotoecken, Stifte, Scheren und Klebstoff liegen bereit. Ein Bonbonglas mit aufgerollten Papierstreifen wird von Gast zu Gast weitergegeben. Auf den Papierstreifen Zitate aus Interviews und Gesprächen zu Alltag, Herausforderungen und Stärken der Kultur ländlicher Lebenswelten. Stoff für Geschichten und Erinnerungen, aber auch über das, was vom universitären Schreibtisch aus unsichtbar bleibt, was sich erst entdecken lässt, wenn Nähe zu den Menschen vor Ort entsteht und dem Kennenlernen ländlicher Lebenswelten in all ihrer Vielfalt ausreichend Zeit gewidmet wird. Es geht um Erwartungen und Klischees, um emotionales Eingebundensein und kritische Distanz, um die Bilder des Ländlichen und die Suche nach geeigneten Forschungsmethoden. Ab und zu verabschiedet sich jemand, um am parallel stattfindenden Grillfest im Nebenraum und auf dem Balkon teilzunehmen, andere kommen neugierig oder auch Ruhe suchend dazu. Manche kommen mehrmals, inzwischen kennt man sich. Die Wiederkehrenden knüpfen an die erzählten Geschichten an, wiederholen Manches in ihrer Version für neu Ankommende, unterstützen bei der Bewirtung, fügen den Erzählungen neue Elemente hinzu, verweben Altes mit Neuem, Gehörtes mit selbst Erlebtem und setzen gemeinsam die Gestaltung der Fotoalben auf den Tischen fort. Deutlich war am Ende des Tages: Die Lecture Performance war eine Reise zur Auseinandersetzung über Wege zu vertieftem Erkenntnisgewinn in der Forschung in ländlichen Räumen, aber auch zum Einfluss von emotional aufgeladenen Zuschreibungen und der Rolle und Haltung von Forschenden im Feld. Viele Gedanken waren dazu ausgetauscht worden, neue Ideen wurden gesponnen. Die gemeinsam gestalteten Fotoalben erzählten schließlich ihre eigene Geschichte der Bilder des Ländlichen, der Auswahlkriterien, Zuschreibungen und Annahmen.

Die hier beschriebene partizipative Lecture Performance des Kollektivs *KULTURKONZEPTE* war Teil der Fachtagung *»Land}schaf(f)t{Bildung/ Performance/Partizipation«*, die am Campus der Universität Koblenz stattfand. KULTURKONZEPTE versteht sich als Forschungskollektiv, das im Schwerpunkt zu gesellschaftsgestaltenden Kulturphänomen und -prozessen in ländlichen Räumen forscht. Neben der Verwendung klassischer Methoden

empirischer Sozialforschung und ethnografischer Feldforschung vereint das Kollektiv Aspekte einer Community-Engaged Research (vgl. Pelletier et al. 2020; Mahony et al. 2021) mit den auf diversitätssensible Partizipation ausgerichteten Ansätzen soziokultureller Arbeit und künstlerischer Recherchen in ländlichen Räumen (vgl. Kegler 2020). Die Auswahl, Kombination und Gestaltung der Methoden kann dabei nicht als abgeschlossenes Konzept gelten, sondern folgt Suchbewegungen, die sich immer wieder neu ausdifferenzieren und entwickeln.

*Abb. 1: Situation der Lecture Performance.*



© Barbara Sterzenbach 2022

## 2. Zwischen Pampa und Paradies

Landlustidyll oder provinzielle Enge – die Bilder vom Leben auf dem Land prägen Erwartungen und Annahmen. Und das nicht erst seit Forschung und Politik mit der Suche nach Methoden zur Herstellung gleichwertiger Lebensverhältnisse zwischen Stadt und Land befasst sind. Bereits der griechische Dichter Theokritos beschrieb vor rund 2.300 Jahren in seinen Hirtengedichten, den sogenannten *»Idyllen« (Eidyllae)*, das Landleben als paradiesische Lebenswelt der Naturnähe und Fülle, als einfaches, aber sinnerfülltes Leben im Einklang mit der Schöpfung (vgl. Theokrios, ca. 300 v. Chr.: 45–59).

»Goldfink sangen und Lerche zusammen, das Turtelchen girrte,
Bienen mit hellem Gesumm‹ umflogen die quellenden Wasser.
Ringsum roch es nach Fülle des Sommers und roch nach dem Herbste;
Birnen zu unseren Füßen, zu Seiten uns kugelten Äpfel« (ebd.: 59).

Ein Blick in die einschlägigen Gazetten der Bahnhofsbuchhandlungen lässt keinen Zweifel daran: Die Sehnsuchtsbilder vom Guten, Wahren und Schönen werden auch heute noch als Landlustidyll jenseits der Metropolen und abseits der urbanen Enge und Naturferne verortet. Parallel dazu steht ungebrochen jenes andere Bild des Ländlichen als Inbegriff provinzieller Rückständigkeit.

## 2.1 Hic sunt leones

Seit den Anfängen der Kartografie bis in die frühe Neuzeit wurde auf Land- und Seekarten vor unerforschtem Terrain, das über die Grenzen der den Forschenden bekannten Welt hinausreichte, mit fantasievollen Darstellungen gefährlich wirkender Tiere und Fabelwesen ungeheuren Ausmaßes gewarnt. Diese, wie auch der Vermerk *Hic sunt leones*[1], kennzeichneten damit gleichermaßen die Vorstellung von einer unbekannten Welt, deren vermeintliche Unwirtlichkeit und Unzivilisiertheit jeden Gedanken an eine Gleichwertigkeit bereits im Keim erstickte und doch gerade durch diese Rätselhaftigkeit dazu beitrug, Attraktivität im Sinne eines Exotismus zu erzeugen (vgl. Lambach 2015: 443). Bereits im urbanen Milieu des alten Roms wurden Narrative über die vermeintliche Abwesenheit von Zivilisation und Zivilisiertheit gleichzeitig auch als Zuschreibung von Ursprünglichkeit jenseits des Urbanen formuliert und tradiert (vgl. Paulsen 2016). Waren die Provinzen der Antike das Lebensumfeld der vermeintlich ungebildeten Kulturfernen, so begann hinter jenen äußeren Regionen des römischen Reiches das, was sich allenfalls noch als *barbarisch*[2], als fremd und mit diesen Sammelkategorien für die Beobachten-

1 *Hier sind Löwen*. Lateinische Redewendung als historische Bezeichnung unerforschter Gebiete in der Kartografie. Zuweilen wird auch der Ausdruck *hic sunt dracones* für die terra incognita (heute auch im übertragenen Sinne) verwendet.

2 Der ursprünglich aus dem griechischen stammende Begriff bárbaros (βάρβαρος) wurde zunächst zur Bezeichnung des *Fremden*, *Nicht-Griechischen* verwendet, aber gleichzeitig auch, vor allem im römischen Sprachgebrauch, zunehmend mit den wertenden Begriffen *unkultiviert*, *roh* konnotiert. Eine weitere Verschärfung erfuhr der Begriff im 16. und 17. Jahrhundert, verstärkt im Zusammenhang mit dem sich ausprägenden kolonialistischen Weltbild. Indigene Bewohner*innen nichteuropäischer Länder wurden

den gleichzeitig als unbeschreibbar *anders*, aber gleichzeitig auch in seiner Rohheit und möglichen Gefährdung konnotiert wurde. Dem Undefinierbaren und Angstmachenden jenseits der bekannten Welt wurde schon seit jeher mit Spott und Abwertung begegnet. Dies zeigen auch die überlieferten Reiseberichte der römischen Geschichtsschreiber wie Plinius oder Tacitus (vgl. Perl 1990).

> »Dort[3] bewohnt ein ärmliches Volk hohe Hügel oder von Menschenhand im Hinblick auf die Erfahrungen mit der größten Fluthöhe errichtete Bühnen, auf die Hütten gesetzt sind. Die Bewohner ähneln Seefahrenden, wenn das Wasser die Umgebung deckt, Schiffbrüchigen aber, wenn es wieder zurücktritt. Und sie jagen die mit dem Meer fliehenden Fische bei ihren Hütten. Vieh zu halten, gelingt ihnen nicht, sich von Milch zu ernähren wie ihre Nachbarn, nicht einmal mit den wilden Tieren zu kämpfen, weil in der ferneren Umgebung (der Hügel) jeder Strauch fehlt. Aus Sumpfgras und Binsen flechten sie Seile, um Netze zu knüpfen zum Fischfang, und indem sie den mit der Hand gesammelten Lehm mehr durch Wind als durch Sonne trocknen, erwärmen sie durch diese Erde ihre Speisen und die vom Nordwind erstarrten Gedärme. Sie trinken nur Regenwasser, das auf dem Vorplatz des Hauses in Gruben aufbewahrt wird. Und diese Menschen behaupten, Sklaven zu werden, wenn sie heute vom römischen Volk besiegt würden! So ist es in der Tat: Viele straft das Schicksal geringer!« (Plinius Secundus, zwischen 40 und 79 n. Chr.)

Verschwunden sind bis heute weder der Begriff der Provinz, noch die Bedeutungszuschreibungen von Kultur- und Bildungsferne, die im Gebrauch des Adjektivs provinziell nach wie vor mitklingen. Selbst in humorvoll verbrämten Selbstzuschreibungen dieser Begriffe wird nur zu deutlich, wie tief abwertende Narrative vermeintlicher Kulturferne im Ländlichen nach wie vor in den Köpfen der Menschen verankert sind. Die Bewertung des Urbanen als konsensueller Hot Spot von Zivilisiertheit, Innovation und Bildung im Gegensatz zum unbekannten *Ländlichen* bildet bis heute eine nur zu gern genutzte Chance,

---

nun zunehmend als *Barbaren* bezeichnet im Sinne von *unmenschlich, auf einer niederen Stufe stehend* (vgl. Pfeifer et al. 1993).

3 Plinius beschreibt hier die vermeintliche Lebensweise von Bewohner*innen der Nordseeküste. Es wird vermutet, dass seine Beschreibung auf einem Besuch kurz nach einer verheerenden Sturmflut beruht und eher eine Extremsituation, statt den üblichen Alltag der Menschen, beschreibt (vgl. Deutsches Sielhafenmuseum 2020).

sich über die Lebenswelt *in Provinz oder Barbarei* zu erheben. Einschlägige Fernseh- und Filmproduktionen, Buchtitel, Witze und Karikaturen zeugen von der Überlebensfähigkeit dieser Haltung (vgl. Nell/Weiland 2019).

## 2.2 Diversität ländlicher Räume

Trotz aller akademischen Diskurse um die bourdieuschen Erkenntnisse von Distinktion, um die Folgen kolonialistischer Haltungen und kultureller Aneignungen, zeigt gerade die emotionale Aufgeladenheit der Erzählungen und Bilder von dem, was als *das Ländliche* beschrieben wird, wie intrinsisch die historisch gewachsene Abwertung der ländlichen Räume bereits verankert ist.

Noch verstärkt durch die Gegebenheiten der Pandemiezeit scheint *das Ländliche* immer stärker zum Sehnsuchtsort der Großstadtmüden zu werden, die hier *das Gute, Wahre und Schöne* zu finden hoffen – als Flucht vor dem Zuviel im Hamsterrad herausfordernder Leistungsorientierungen, vor der Enge und Reizüberflutung der Großstädte, den steigenden Preisen und der Knappheit bezahlbaren Wohn- und Arbeitsraums (vgl. Naumann 2021; BiB 2021). In der Komfortzone der wachsenden Speckgürtel angesagter Metropolen entstehen so, neben den reinen Schlafsiedlungen der Pendler*innen oder den verbliebenen agrarisch oder von lokaler Produktion geprägten Dörfern, jene besonderen Orte, wo diejenigen leben, die ihren Traum vom Leben auf dem Land verwirklichen wollen. Wo Ideal und Wirklichkeit auseinanderdriften, wird nicht selten nachgeholfen und die Realität zu dem gestaltet, was dem Bild vom idyllischen Dorfleben entspricht. Dass dies durchaus auch mit spannenden Impulsen für die kulturelle Vielfalt in der Fläche einhergehen kann, zeigen inzwischen eine Vielzahl kreativer Labs[4] und Kulturinitiativen – nicht selten allerdings auch als Parallelwelt zwischen der Ursprungsbevölkerung und den Zugezogenen. Zuzugsdynamiken, die trotz hoher medialer Aufmerksamkeit kein flächendeckendes Phänomen sind und bei weitem nicht *den Normalfall* ländlicher Lebenswelten und Kulturphänomene darstellen. Wenn man die Binnenmigration auf nationaler Ebene ohne die Bewegungen

4 In einer ersten Welle seit den 1980er Jahren im Zuge der Alternativbewegungen im Westen, in der Wendezeit und nun wieder verstärkt in den letzten Jahren, lassen sich Bewegungen beobachten, die den ländlichen Raum im Umfeld der überfüllten Großstädte als Kreativitätsräume für innovative Formate des Lebens und künstlerisch-kulturellen Arbeitens nutzen und hier die Ermöglichungsräume entdecken, häufig in alternativen Formaten kreativer Lebens- und Arbeitsgemeinschaften (vgl. Voesgen 1994; Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft 2015; Kegler 2020).

betrachtet, die aus Fluchtgründen, durch Vertreibung oder damit verbundenen Wohnortzuweisungen entstehen, wird schnell offensichtlich, dass das beschriebene Phänomen sich vor allem auf das Umland Berlins und in wesentlich geringerem Umfang auf das Umfelds Dresdens und Leipzigs, auf einige Küstenregionen und Teile des Voralpenraums konzentriert.

Es gibt weder *den* ländlichen Raum noch *die* Kultur in ländlichen Räumen – soweit herrscht Konsens. Das Thünen-Institut beispielsweise charakterisiert die ländlichen Räume nach einer Vielzahl von Kriterien und kommt zu einer Kategorisierung von vier differierenden Hauptgruppen, die sich nach dem Grad von lagebedingter Ländlichkeit und sozioökonomischen Gegebenheiten unterscheiden (vgl. Küpper 2016). Im Thünen-Landatlas sind dazu diverse Daten abrufbar (vgl. Thünen-Institut 2020). Aber auch hier bleibt vieles hinter gemeinde- oder kreisbezogenen Sammeldaten unsichtbar. Eine Erfassung von Grundlagendaten zur Kultur findet sich hier ebenso wenig wie in anderen Studien, die die Vielfalt ländlicher Räume über eine Korrelation statistischer Daten sichtbar zu machen suchen.

## 2.3 Vielfalt der Kultur in ländlichen Räumen

Eine fundierte Gesamterhebung von belastbaren Daten zur Kultur in ländlichen Räumen auf nationaler Ebene existiert zwar bislang nicht (vgl. Kegler 2021), aber so ganz neu ist die Erkenntnis über die Vielfalt kultureller Phänomene abseits urbaner Agglomerationen nicht. Bereits in den 1980er Jahren bewegte die Thematik Wissenschaft und Praxis. »Nix los in der Provinz?« (Bundesvereinigung Kulturelle Jugendbildung 1981), war 1981 einer der programmatischen und zugleich provokanten Titel, der auf die Diskrepanz zwischen Klischees und Realität im Themenfeld verwies. Seitdem zeigen immerhin zahlreiche Studien und regionale Erhebungen deutlich, dass die Diversität der Kulturphänomene, -angebote und -akteur*innen in ländlichen Räumen bemerkenswert ist, sich jedoch durchaus durch heterogene Potenziale, Herausforderungen und kulturpolitische Bedarfe von denjenigen urbaner Räume unterscheiden können (vgl. Götzky/Renz 2014; Schneider 2014; Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft 2016; Bäßler 2018; Schneider/Schröck/Stolz 2019; Kegler 2020, 2021).

Ganz generell lassen sich die Kernaussagen wie folgt zusammenfassen: Kultur in ländlichen Räumen ist weit mehr als Blaskapelle und Amateurtheater, aber auch weit mehr als die Laborexperimente der Raumpionier*innen im Umfeld der Metropolen, auch wenn beides einen Teil des großen Spektrums

von Kultur in ländlichen Räumen darstellen kann. Nahezu alle Felder und Phänomene kultureller Angebote und Aktivitäten, die im Urbanen existieren, lassen sich auch für die ländlichen Räume identifizieren, nur existiert nicht überall das Gleiche und nicht in gleicher Dichte. In ländlichen Räumen findet vieles auf lokaler Ebene statt, die Kommunikation ist stärker vom persönlichen Austausch geprägt, weniger institutionalisiert und in der Regel abhängig vom Engagement einzelner Personen und Persönlichkeiten. Orale Kommunikation wird vergleichsweise häufiger als Kommunikationsmittel gewählt, generell sind Kulturvorhaben eher auf einen lokalen Rahmen und eine lokale Zielgruppe ausgerichtet und dementsprechend weniger digital oder in überregionalen Printmedien beworben oder dokumentiert. Erkennbar ist bis heute eine starke Tradition gemeinwesengestaltender kultureller Formate, die in hohem Maße beteiligungsorientiert sind. Die Existenz kommunaler Kultureinrichtungen ist stärker abhängig vom *Grad der Ländlichkeit*[5], dem Selbstverständnis, dem kommunalen Haushalt. Landeseinrichtungen sind rar, kulturelle Staatsbetriebe die Ausnahme. Wann und wo, welche Art von Kultureinrichtung oder -angebot existiert, hängt von einer Vielzahl von Faktoren ab und ist gebunden an den Gestaltungswillen, die Gestaltungskompetenz, die Engagementbereitschaft und die Gegebenheiten der Ermöglichung vor Ort (vgl. Schneider/Kegler/Koß 2017).

Traditionen, die einst in höherem Maße aus bäuerlicher Arbeitsgemeinschaft rührenden Überlebensnotwendigkeiten entstanden, haben in vielen ländlichen Räumen die Strategien des Community Building geprägt. Sie waren stärker an der Gestaltung des Miteinanders der unterschiedlichen Mitglieder einer lokalen Sozialgemeinschaft sowie am jahreszeitlichen und damit

5 Im Thünen-Landatlas werden unterschiedliche »Grade von Ländlichkeit« benannt. Es wird davon ausgegangen, »dass dünn besiedelte ländliche Räume und städtische Ballungszentren die beiden Pole der Siedlungsstruktur und Landnutzung darstellen. Zwischen diesen finden sich unterschiedliche Ausprägungen an Ländlichkeit. Diese ist umso größer, je aufgelockerter die Bebauung (gemessen über Siedlungsdichte und den Anteil an Ein- und Zweifamilienhäusern) und je höher der Anteil der land- und forstwirtschaftlichen Fläche ist. Außerdem gehört zum Grad an Ländlichkeit auch die Lage im Raum, genauer: die Zahl der innerhalb eines bestimmten Radius lebenden Bevölkerung und die Nähe bzw. Ferne zu den nächstgelegenen Oberzentren. Diese fünf Merkmale werden genutzt, um ländliche von nicht-ländlichen Räumen abzugrenzen (für eine genauere Erläuterung siehe Gliederungspunkt Raumstruktur). Demnach zählen nicht nur Dörfer, sondern auch viele Klein- und Mittelstädte zu den ländlichen Räumen« (Thünen-Institut 2020, o.S.)

auch ökonomischen Kreislauf orientiert und geprägt durch intergenerationale Bildungsmethoden, Konzepte von Nachhaltigkeit, Austausch von Waren und Dienstleistungen, beruhten auf der eigenständigen Gestaltung dessen, was vor Ort gebraucht wurde. Wenn sich im urbanen Kontext Formate wie *Urban Gardening* und *Imkering*[6], die *DIY*-Bewegung, *Sharing-projects*[7] und *Transition-Town-Bewegungen*[8], intergenerationale Wohnprojekte, Stadtteilarbeit, *Community dance* oder *Sing-along-Konzerte* großen Zulaufs erfreuen, lässt sich vermutlich einzig die Verwendung der Anglizismen und die Praxis innerhalb des Urbanen oder Digitalen als wirklich innovativ verstehen. Die Konzepte und Einstellungen dahinter sind das, was im ländlichen Raum über Jahrhunderte und weltweit ganz grundlegend das Miteinander vor Ort gestaltete und vertiefte (vgl. Schneider 2014; Kegler 2020).

## 3. Forschen in ländlichen Räumen

Mit der Beschreibung von Kultur in ländlichen Räumen als Spektrum, als lebendiges Miteinander, als Tradition und Innovation, als Partizipationsraum, wird die Notwendigkeit einer Forschung vor Ort deutlich. Wo sich Forschende aufmachen, tiefer zu bohren und sich mit Zeit und persönlicher Nähe auf ein echtes Kennenlernen dessen einzulassen, was Kultur in den unterschiedlichen ländlichen Räumen ist und bedeuten kann, wird die Vielfalt ländlicher Räume und ihrer Kulturakteur*innen, -angebote und -aktivitäten erst offensichtlich.

Doch zurück zur Lecture Performance, zu den Forschungsfragen, die mit dieser aufgeworfen werden sollten. Ziel war es unter anderem, deutlich zu machen, was sichtbar, erfahrbar und erlebbar werden kann, wenn Forschende sich nicht scheuen, ihre meist urbane oder universitäre Komfortzone der ihnen bekannten Welt zu verlassen. Das Öffnen für eine persönliche Nähe im Forschungsprozess und zu den Menschen als Expert*innen ihrer eigenen Lebenswelt, die den Fokus der Erkenntnissuche ausmacht. Es mag nicht für jede*n selbstverständlich sein, sich auf ein Forschungssetting einzulassen,

---

6 Weitere Informationen: https://www.esslinger-zeitung.de/inhalt.das-sogenannte-urban-imkering-wird-immer-beliebter-k-ein-honigschlecken.8b644b2d-20a3-4ef2-b504-dee90acd42f1.html.

7 Weitere Informationen: https://www.pasch-net.de/de/lernmaterial/sternchentexte/sharing-szene.html.

8 Weitere Informationen: https://www.transition-initiativen.org/.

das die Recherche am Schreibtisch mit dem Forschen beim Kaffee am Küchentisch oder dem Gartenzaungespräch ergänzt. Und selbst hier geht es um mehr als um die Begegnung. Es geht um Formate einer partizipativen Forschung, die aktiv Wege zu einer Einbeziehung der lokalen Akteur*innen als Forschungspartner*innen sucht, sich im Prozess auf neue und unplanbare Wege einlassen kann und bestenfalls auch »dem Abschweifen nachgeben« (Kranixfeld 2019) kann. Dafür ist ein anderes Forschungssetting notwendig und dieses hat viel zu tun mit dem Lernen von dem, was die Kultur als Sozio- und Breitenkultur in ländlichen Räumen praktiziert.

Selbst dann, wenn Wording oder Kommunikationsverhalten differieren oder sich eine Metaebene erst in der Analyse dieser Expert*innenaussagen im Vergleich oder in Korrelation mit anderen Daten und Beobachtungen erschließt. Wenn Expeditionen zum Mittelpunkt des Geschehens und nicht nur im distanzierten Betrachten aus digitaler Ferne stattfinden. So drehten sich die Gespräche in der informellen Atmosphäre am Tisch durchaus auch um Fragen wie: Verlangt Forschung in ländlichen Räumen besondere Methoden? Wodurch zeichnet sie sich aus? Und wo findet sich dieser Mittelpunkt, das festgelegte Expeditionsziel? Wie sehr lässt sich das Leben innerhalb ländlicher Communities in den Blick nehmen, ohne im Vergleich zur urbanen Lebenswelt gewertet zu werden? Was sind die Bilder Forschender von Ländlichkeit? Welche Erwartungen werden mitgenommen in diese Forschung? Was ist der Wert von Nähe und Feldforschung, von Zeit und zu Gast sein? Was lässt sich erfahren, wenn ein interessierter Gast die *Beforschten* zu gastgebenden Expert*innen der eigenen Lebenswelt werden lässt und sich selbst mit viel Zeit und in informellen Settings dem öffnet, was ist? Wieviel Wirklichkeit, wieviel eigene Erwartungen prägen die Wahrnehmung? Wie belastbar sind Erkenntnisse oder welchen Mehrwert können sie entwickeln, wenn sie mehr als die schriftliche Information beinhalten? Wie lässt es sich überhaupt dort forschen, wo Schriftlichkeit und Digitalität weniger ausgeprägt sind? Wie lässt sich zur kulturellen Bildung dort forschen, wo weder das zum Forschungsfeld gehörige Wording noch die bislang urban geprägten Gedankenkonstrukte der Wissenschaftscommunity im Austausch der Menschen vor Ort eine Rolle spielen? Wie sprechen wir miteinander, wonach können wir fragen und suchen? Und welche Rolle spielt eine persönliche Nähe für die Einordnung von Sichtbarem und Gehörtem dabei? Was ist erforderlich für einen Erkenntnisgewinn im Feld? Und welche Rolle spielen Bilder und Zitate, eigene Erfahrungen und das Erzählen darüber? Oder anders gesagt: Was hat das Teetrinken und *In-den-*

*Fotoalben-Blättern* eigentlich mit der Gewinnung von Erkenntnissen über die kulturelle Bildung in ländlichen Räumen zu tun?

### 3.1 Feldforschung zwischen Berg und Tal

Ganz so leicht – auch dies war Konsens innerhalb der Tischgespräche – ist die Umsetzung einer Nähe suchenden Feldforschung und ihrer an die ethnografischen Methoden angelehnten Zugänge nicht immer. Diese Art des Forschens erfordert nicht nur eine Offenheit und Anerkennung von lebensweltlicher Expertise, sondern auch ganz praktische Lösungen, sich konkreten Herausforderungen der Forschung jenseits von urbanen Selbstverständlichkeiten zu stellen. Weite Strecken, fehlender oder desolater öffentlicher Nahverkehr und fehlende Dritte Orte sind nur einige der Faktoren, die durchaus Einfluss auf die Durchführung der Forschung haben können. Wer jedoch nur dort forscht, wo sich eine Erreichbarkeit der Akteur*innen leicht herstellen lässt, wird gerade dort wenig differenzierte Erkenntnisse erlangen können, wo der größte Forschungsbedarf herrscht. Es macht einen Unterschied, ob in der Forschung zu ländlichen Räumen die Strukturen und Akteur*innenlandschaft einer Kleinstadt im Speckgürtel Münchens betrachtet werden oder aber die kleine alternde Dorfgemeinschaft in Mecklenburg-Vorpommern, die touristisch erschlossene Inselgemeinde an der Ostsee oder aber das Schlafdorf in Pendelentfernung zum Industriestandort in Baden-Württemberg.

Oder anders gesagt: Die demografischen Daten sagen zwar etwas aus über die Entwicklung der Alterung und Wanderungsdynamiken innerhalb einer kommunalen Gebietseinheit, Informationen über die Gestaltungskraft und den Gestaltungswillen der Menschen vor Ort, ja selbst über die Existenz kultureller Bildungsgelegenheiten und die Bereitschaft zur Mitwirkung an diesen oder deren lokale oder regionale Gestaltung lassen sich auf diese Weise nicht feststellen. Vielleicht gibt es auf den Webseiten der Gemeinden und kleinen Städte ein Vereinsverzeichnis, vielleicht gibt es in den Klein- und Mittelstädten auch kommunale Kultureinrichtungen, die sich identifizieren lassen, gewerbliche Anbieter*innen oder andere Formen institutioneller Anbieter*innen kultureller Bildung, aber gerade in den sehr ländlichen Räumen und kleinteilig strukturierten Kommunalverbänden sind die Informationen über kulturelle Bildungsangebote und -aktivitätsformen schmal. Häufig gehen sie nicht über eine Adresse oder Spartenzuordnung von örtlichen Vereinen hinaus. Zuweilen erfolgt die Nennung des*der 1. Vorsitzenden und seiner*ihrer Telefonnummer als Ansprechperson, manchmal fehlt auch jeglicher Hin-

weis. Nicht selten finden sich gerade innerhalb der Vereinsadressen veraltete Informationen, manche Initiativen, Einzelakteur*innen und besondere Abteilungen von übergeordneten Vereinen sind hier erst gar nicht genannt oder firmieren unter einer Überschrift, die keinen Hinweis auf Aktivitäten zu kultureller Bildung erkennen lassen. Ehrenamt prägt die kulturellen Aktivitäten in zahlreichen ländlichen Räumen maßgeblich. Häufig sind hier differierendes Kommunikationsverhalten und eine enge Verknüpfung des Privatlebens mit den Aktivitäten des Ehrenamts zu erkennen, die in enger Wechselbeziehung zu den Menschen der lokalen Sozialgemeinschaften und Communities stehen. Wer täglich lange Pendelstrecken bewältigen muss, wird seine knappe Freizeit weniger gern der Beantwortung von Detailfragen zum Forschungssujet ihm unbekannter Forschungsteams widmen. Wer aus Altersgründen oder anderen lebensweltlichen Zusammenhängen nicht gewohnt ist, über die digitalen Medien zu kommunizieren, wird gegebenenfalls eine entsprechende Anfrage nur mit großer Zeitverzögerung und hoher Skepsis beantworten. Wer schriftliche Anfragen vor allem als behördliche Kommunikation kennengelernt hat, wird allzu formellen Kommunikationsformen distanziert gegenüberstehen. Wo Kennen und Vertrauen die tradierte Grundlage für Offenheit ist, wird auf eine unpersönliche digitale Kontaktaufnahme oder auch telefonische Befragungen eher mit Skepsis reagiert. Wer es gewohnt ist, sich viele Stunden im Jahr intensiv mit den lokalen Belangen und der Gestaltung des dörflichen Miteinanders zu befassen, wird hier eine immense Kenntnis entfaltet haben, diese jedoch nicht zwingend vor dem Hintergrund der gesamten regionalen Entwicklung reflektieren. Wer im sehr ländlichen Raum kulturpolitische Entscheidungen trifft und in der Kulturverwaltung agiert, ist selten ausschließlich für die Kulturermöglichung zuständig, sondern in der Regel auch in anderen Ressorts. Wer ehrenamtlich zum Beispiel im kommunalen Bildungs-, Sport- und Kulturausschuss ländlicher Gemeinden mitentscheidet, ist in der Regel kein*e fachspezifische*r Expert*in und häufig bereits in der Nacherwerbsphase. Diskurse über Kunst und Kultur finden längst nicht in jedem ländlichen Raum statt. Haushaltsmittel für einen eigenen Kulturetat sind kein Standard. Nach wie vor wird ein Großteil der Kulturangebote und -aktivitäten im Ehrenamt praktiziert, geleitet und weiterentwickelt in der Form gemeinnütziger Vereine oder als nicht durch Rechtsform festgelegte Initiativen oder von Einzelpersonen, ist lokal gedacht und wird aus eigener Kraft der Mitglieder und häufig ohne jegliche Fördermittel organisiert. Das Selbstverständnis von Kultur und Kulturpolitik ist eng mit dieser historisch gewachsenen Entwicklung verknüpft.

## 3.2 Von der Folge weißer Flecken auf der Karte *Kultur ländlicher Räume*

> »Trotz vielfältiger Förderprojekte im Bereich der Kultur in ländlichen Räumen fehlen ausreichend Forschungsarbeiten, die – jenseits idealisierter Bilder von ländlicher Kultur und stereotyper Zuschreibungen – belastbare Daten über die Vielfalt von Faktoren und Wirkmechanismen kultureller Aktivitäten und Teilhabe in den heterogenen ländlichen Räumen erheben und analysieren« (BMEL 2022: o.S.).

Diese Aussage im Forschungsaufruf *Faktor K* des Bundesministeriums für Ernährung und Landwirtschaft folgte den Ergebnissen der Studie zum Forschungsbedarf »Bedeutung kultureller Aktivitäten und kultureller Teilhabe für ländliche Räume«, die im Auftrag der *Bundesanstalt für Landwirtschaft und Ernährung* beauftragt durch das *BMEL* 2021 unter Einbeziehung zahlreicher Expert*innen aus Wissenschaft und Kulturpraxis entstand (vgl. Kegler 2021).

Das hier formulierte Desiderat sieht in den bislang vorhandenen Daten aus Förderprojekten, Selbstdarstellungen und bisher vorliegenden regions-, themen- oder spartenspezifischen Studien noch keine hinreichenden Ergebnisse und empfiehlt unter anderem eine profundere Grundlagenforschung und Datenerhebung im Feld. Gleichzeitig stellt die Studie einen Schwerpunkt in der fundierten Datenerhebung dort fest, wo bereits Modelle künstlerisch-kreativer Prozesse zur Raumentwicklung erprobt werden, und in ihren Ansätzen an aktuelle Fachdiskurse anschließen.

In der Betrachtung von Förderstatistiken und der medialen Präsenz der als Modellprojekte herausgestellten Ansätze wird ebenfalls deutlich: Der Blick ist auf genau jene Akteur*innen und ihre Aktivitäten gerichtet, zu deren Selbstverständnis es gehört, ihre Arbeit überregional im Wording der aktuellen Diskurse der Kulturförderlandschaft zu kommunizieren. Fast schon drängt sich die Frage nach dem Eigenleben der Bilder auch an dieser Stelle wieder auf: Wieviel Emotion, wieviel Bildgewalt zwischen Pampa und Provinz prägt auch hier die Suche nach Erkenntnissen und Antworten sowie die Einschätzung eines vermeintlichen oder tatsächlichen Entwicklungsbedarfes der jeweiligen ländlichen Räume? Oder noch provokanter: Wer legt hier fest, wo die Löwen oder die Barbar*innen hausen und was sie für ihr zukünftiges Glück bedürfen? Wer schüttet da unter welchen Vorstellungen von guter Zukunft und gleichwertigen Lebensverhältnissen welche Art von Füllhorn urban gedachter Kunst- und Kulturgaben aus? Oder könnte eine gut gemeinte Entwicklungshilfe und ihre entsprechende Bedarfsforschung womöglich anders

aussehen, wenn sie dem Geschehen viel näher kommt und den Menschen und Communities der ländlichen Räume als Forschungspartner*innen und Expert*innen anerkennt. Und mehr als das: Was wäre, wenn die hinter vielen Bildern von Provinziellem schwebende Grundannahme der Bedürftigkeit manch ländlicher Räume bislang womöglich den Blick vernebelte vor dem, was hier an Erkenntnisgewinn für die urbanen Räume zu entdecken sein könnte?

So ganz abwegig scheint diese Perspektive nicht zu sein angesichts der Nachhaltigkeitsdebatten, der Suche nach Faktoren der Engagementförderung, den Einübungsprozessen demokratischen Miteinanders und community-basierter, generationsübergreifender oder auch diversitätssensibler, außerschulischer Bildung, der Steigerung von Selbstorganisationsfähigkeit und anderem mehr.

## 3.3 Das System Dorfkultur

Ganz generell lassen sich jedoch vor allem zwischen den Strukturen kleiner und kleinster dörflicher Gemeinschaften und denjenigen eher urbaner Agglomerationen durchaus fundamentale Unterschiede darstellen. Die Grenzen sind fließend, Schnittmengen selbstverständlich. Unterschiede lassen sich erklären sowohl mit der Historie der dörflichen Gemeinschaften als auch mit ihren damit verwobenen systemischen Gegebenheiten.

Diese sind Ausdruck der Gestaltung von Gesellschaft. Wenn im großen urbanen System gesellschaftliche Veränderungen und Wanderungsbewegungen stets zur Vielfalt der städtischen Gemeinschaften dazugehörten, war die Flexibilität, sich auf neue Impulse einzustellen und mit Fremdem umzugehen, eine Eigenschaft, die das Leben im heterogenen System erleichterte. Künstlerische Interventionen werden hier entsprechend als Impulssetzungen und Blickerweiterung begrüßt, als Hilfen, die Welt auch mit anderen Augen sehen zu lernen. Die künstlerische Intervention in sehr ländlichen Regionen mit kleinen und gewachsenen Sozialgemeinschaften hingegen wird dagegen eher als Störung und Gefährdung des Miteinanders empfunden und abgelehnt (vgl. Baecker 2018). In der Historie des Dorfes als agrarische und arbeitsteilige Gemeinschaft war ein gut funktionierendes und aufeinander abgestimmtes Miteinander der gemeinsam auszuführenden agrarischen Tätigkeiten von jeher ein Faktor, der über Erfolg und Misserfolg entschied. Das gemeinsame Arbeiten erforderte einen kollektiven Rhythmus, eine lokale Identifikation, ein Selbstverständnis einer Produktionsgemeinschaft, das heute vielleicht am

ehesten dem betriebswirtschaftlichen Streben nach einer *Corporate Identity* vergleichbar wäre. Allerdings unterschied sich die ländliche Produktionsgemeinschaft vom Wirtschaftsbetrieb durch ihre starke Verwischung der Grenzen zwischen Arbeit und Privatleben, sowie durch die Verwobenheit mit familiären und über Generationen gewachsenen lokalen Verflechtungen.

> »Ein Dorf legte also großen Wert darauf […] Auseinandersetzungen erst gar nicht aufkommen zu lassen. Daher hatte fast jede Gemeinschaft einige unausgesprochene Grundregeln, die das Ganze zusammenhielten und zumeist streng befolgt wurden. Fast überall auf der Welt galt zum Beispiel in kleinen Gemeinschaften das Prinzip der Gegenseitigkeit – wenn auch häufig über komplizierte Umwege und über einen langen Zeitraum. Häufig existierte daneben noch der Grundsatz, dass sich die Jüngeren den Älteren unterzuordnen hatten. Ferner gab es das Prinzip der Familienbande. Und das der Nachbarschaftshilfe. Und vor allem das klassischste aller Dorfprinzipien: den Vorrang der Gemeinschaft vor dem Individuum« (Mak 2007: 219).

Mittel zur Einübung des gemeinsamen Rhythmus und Tradierung dieser ungeschriebenen Gesetze waren nicht zuletzt die kulturellen Aktivitäten. Nach innen und außen sichtbar und erlebbar gemacht wurde das, was das Dorf ausmachte, was als Selbstbild transportiert werden sollte, durch eben diese kulturellen Ausdrucksmöglichkeiten von der Theateraufführung bis zur lokalen Tracht, vom gemeinsamen Liedgut bis zur individuellen Gestaltung der Bushaltestelle am Ortsausgang. Bildung innerhalb der kleinen Sozialgemeinschaften erfolgte in der Regel im generationsübergreifenden Learning-by-doing. Im Verzicht auf eine Schriftlichkeit lag auch eine Anpassungsfähigkeit des Weitergegebenen an sich verändernde Gegebenheiten. Gemeinwesen stärkende kulturelle Praxis wie Chor- und Arbeitslieder, jahreszeitliche Feste, Gruppentanz und Gruppenmusizieren entstanden aus dieser Tradition heraus. Auf der Amateurbühne wurde der Dorfgemeinschaft der Spiegel vorgehalten. Im Bauernschwank wurde genau das zum Lacher, was, nach tradierter Vorstellung, die gemeinsamen Regeln des Dorfes durchbricht. Kultur war per se Gemeinwesenarbeit und Identitätsstärkung, kulturelle Bildung generationsübergreifend und inklusiv. Kultur für alle, von und mit allen. Selbstverständlich ehrenamtlich und selbstverständlich unbezahlt. Dieses historisch gewachsene Selbstverständnis blieb über Jahrhunderte und weltweit gleich und änderte sich erst mit den großen Transformationsprozessen

und fundamentalen Umbrüchen, die vor allem durch die Industrialisierung der Landwirtschaft eingeläutet wurden. Aus der Angst vor dem Verlust der kulturellen Bande und Identitäten der Gemeinschaften begann beispielsweise eine Welle von selbsternannten Chronist*innen festzuschreiben, was zuvor als oral und veränderbar weitergegeben wurde. Der Verlust von gemeinschaftlich-kulturellen Vereinbarungen wurde so vermeintlich aufgehalten, aber letztlich in vielen Fällen eher zu erstarrenden Traditionen, die mit einer Lebendigkeit häufig wenig gemein haben. Was bis heute bleibt, ist die jahrhundertealte Prägung von Kultur als lokale Gesellschaftsgestaltung, das Selbstverständnis gesellschaftsgestaltenden Engagements in der Kulturarbeit und die Skepsis gegenüber dem, was von außen – womöglich noch in belehrender, kulturell kolonialisierender Absicht – ins Dorf getragen wird, ohne sich aus der Gemeinschaft selbst entwickelt zu haben.

Auch wenn das beschriebene Selbstverständnis selbstredend inzwischen durch demografische Prozesse, Globalisierung und Digitalisierung sicherlich kaum noch in Reinform vorhanden ist, so lassen sich die historisch gewachsenen Haltungen immer noch spüren, verstärkt in sehr ländlichen Regionen mit eher geringerer Fluktuation der Bevölkerung und starken sozialen Verflechtungen. Vor dem Hintergrund dieser Gegebenheiten betrachtet, wird ein Forschungssetting dann zu wesentlichen Erkenntnissen führen, wenn es den gesellschaftlichen Selbstverständnissen und Verabredungen Rechnung trägt und die Menschen als Expert*innen ihrer Lebenswelten ernst nimmt.

## 3.4 Forschungsmethoden reflektieren

Aus dem Werkzeugkoffer der empirischen Forschung scheinen sich auf den ersten Blick Methoden der qualitativen und ethnografischen Forschung anzubieten. Mittels (teilnehmender) Beobachtung, durch qualitative Expert*inneninterviews, gegebenenfalls ergänzt durch Fokus-Gruppen-Gespräche und Gruppendiskussionen, lassen sich Daten erheben, die zur Erfassung der Situation der Kultur im jeweiligen ländlichen Untersuchungsgebiet beitragen können. Ergänzende Auswertungen bestehender demografischer und lagespezifischer Daten, sowie einer Auswertung gegebenenfalls der Angaben und Pressemitteilungen zu Vereinen, Kulturangeboten und -aktivitäten, mögen hier das Forschungsdesign ergänzen. Doch auch hier bleibt die Forschungsarbeit nur zu oft luftleer, wenn sie nicht diejenigen erreicht, die substanzielle Aussagen zur Forschungsfrage äußern können und wollen und wenn sie diese Aussagen nicht einordnen kann, vor dem Hintergrund der

jeweiligen Gegebenheiten, historischen und kulturgeschichtlichen Entwicklungen der jeweiligen Sozialgemeinschaften. Die Methoden einer ebenfalls auf der Tagung vorgestellten multisensorischen, ethnografischen und auch künstlerischen Forschung, beschrieben im Beitrag von Althans et al. des vorliegenden Bandes, könnten weitere ergänzende Informationen beitragen. Für das Forschungsdesign im Projekt »Wasteland«[9] begründet Birgit Althans die Wahl ethnografischer und partizipativ-künstlerischer Methoden des interdisziplinär zusammengesetzten Teams damit, »dass Erfahrungen von Ent- und Beheimatung schwer zu verbalisieren sind und dass das Gefühl des ›Abgehängtwerdens‹ in infrastrukturschwachen ländlichen Räumen partizipativer Forschung bedarf, die andere als sprachlich-diskursive Artikulationsmöglichkeiten anbietet« (Althans 2022: 448). Auch die Forschung, die sich ausrichtet an den Grundprinzipien einer soziokulturellen Kulturarbeit in ländlichen Räumen setzt auf Partizipation und Settings, in denen die Potenziale multisensorischer Forschung zum Tragen kommen können. Indem die Forschenden hier gemeinsam mit Akteur*innen der jeweiligen ländlichen Region nach spielerischen Rahmensetzungen für experimentelle Settings forschen, die sich an lokalen und regionalen Themen orientieren, entsteht eine Begegnung auf Augenhöhe.

Ziel der soziokulturellen Formate bleibt dabei, Menschen der jeweiligen Region zu gemeinsamem Austausch, Aushecken von Ideen und im besten Fall auch der praktischen Umsetzung zusammenzubringen, selbst wenn sie sonst eher wenig miteinander zu tun haben. Wo diese Settings mit dem zu tun haben, was als Gelingensfaktoren von Community Building in den jeweiligen ländlichen Räumen erfahren wurde, können sich Dynamiken entfalten, die sich sowohl als weiterführend für die lokalen Akteur*innen als auch für die Forschung zum Umgang mit kulturellen Prozessen in ländlichen Räumen darstellen. Oder anders formuliert: Kennenlernen mit allen Sinnen, echtes Interesse als interessierter Gast, persönliche Nähe zu den gastgebenden Expert*innen der Regionen zulassen, gemeinsames Aushecken von Visionen, konkreten Ideen und Umsetzungen mit Zeit, Humor, Kaffee und Kuchen, Expeditionen zwischen Berg und Tal, durch Hinterhöfe und an Küchentische lässt mehr erfahren und weitet den Blick hinter die Bilder und Annahmen. Auch wenn das Navigationsgerät sich erst vor Ort und im Prozess programmiert, eine erste Roadmap mag als Orientierungshilfe dienlich sein.

---

9 Weitere Informationen: https://www.uni-leipzig.de/projekt-metaklub/die-projekte-der-foerderrichtlinie/wasteland.

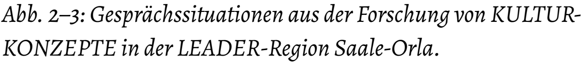


*Abb. 2–3: Gesprächssituationen aus der Forschung von KULTUR-KONZEPTE in der LEADER-Region Saale-Orla.*






## 4. Roadmap zur Landkulturforschung

Expeditionen zeichnen sich im Allgemeinen durch ihre Offenheit für Entdeckungen aus. Nicht alle Wege sind von Anfang an bekannt und festgelegt. Allerdings kann das Zusammentragen von bestehenden Informationen im Vorfeld die Spurensuche durchaus erleichtern, methodische Überlegungen als Navigation hilfreich sein, selbst wenn Veränderungen im Laufe des Prozesses jederzeit erfolgen können.

### 1. Allgemeine Informationen sammeln

- Statistische Daten zur demografischen Entwicklung, Lage, Bevölkerung, Bildung, sozioökonomischen Lage, …
- Daten zu Pendlerentfernung, Infrastruktur, Bildungseinrichtungen, Wirtschaftsstruktur, Kultur, …
- Informationen zu strukturellen Gegebenheiten, Verwaltung und Politik, Haushaltplanung, Mediennutzung, …
- Information über landschaftliche Charakteristika, Historie, Narrative, Schlüsselpersonen, …

### 2. Zugänge finden – Kontaktaufnahme

- Über Mittlerpersonen zur Kontaktherstellung zu relevanten Personen

- Schneeballprinzip der Kontaktvermittlung (um Vermittlung zu weiteren Stakeholdern bitten)
- Künstlerische/Performative Ansätze zur Kontaktaufnahme
- Gartenzaungespräche, Gespräche an öffentlichen Orten und Bitte um Information über Stakeholder und ggf. Vermittlung

### 3. Vertrauensbildung, Zeit, Humor, Kaffee, Kuchen, persönliche und informelle Ebene

- Forschende*r als interessierter Gast – Befragte*r bzw. Interviewpartner*in als Gastgebende wertschätzen, als Forschungspartner*in einbeziehen
- Lebenswelt zeigen, erläutern lassen mit thematischem Schwerpunkt
- bisheriges Bild thematisieren, korrigieren und ergänzen lassen

### 4. Weitere, erneute Verabredung, Vertiefung der Gespräche, Rückfragen

- Ggf. in gemeinsamer Aktion, Spaziergang
- Ggf. als Gruppengespräch, Netzwerktreffen, gemeinsame Mahlzeiten
- Ggf. Rahmen schaffen, um weiterführende Ideen auszuhecken und Umsetzung zu planen
- Community Building der Akteur*innen unterstützen und Prozesse als Lernende teilnehmend beobachten
- Inzwischen geschärftes Bild thematisieren, korrigieren und ergänzen lassen
- Ggf. weitere gemeinsame Aktionen, Treffen planen als Forschungsteam aus lokalen/regionalen Akteur*innen als Expert*innen und Forschenden

### 5. Abschluss (oder Zwischenergebnisse) feiern, Ergebnis kommunizieren, Dank, ggf. weiterführen

Doch vor allem gilt es, das zeigt die Praxis der Forschung zur Kultur in ländlichen Räumen, eine Haltung des Forschens zu entwickeln, die zum Kern von Forschung als Erkenntnissuche aus der Begegnung mit dem Unbekannten zurückkehrt. Es braucht Nähe und intrinsisches Interesse, Zeit und Offenheit für Wege, die sich erst im Forschungsprozess abzeichnen werden. Die Rolle des interessierten Gastes, der den Menschen vor Ort als Expert*innen ihrer eige-

nen Lebenswelt als Gastgebende wertungsfrei begegnet, mag hier als Bild dienen. Das vielleicht ein wenig aus der Zeit gefallene Wort *Demut* kommt hier in den Sinn. Demut und wertschätzendes Interesse, Zugewandtheit und die Bereitschaft zu persönlicher Nähe vermögen die Türöffner zu sein, die echte Einblicke in das Forschungsfeld ermöglichen. Oder anders gesagt: Forschen zur Kultur in ländlichen Räumen kann dann zu echtem Erkenntnisgewinn führen, wenn die Gelingensbedingungen ländlicher Kulturarbeit auch für die Forschung zur Kultur in ländlichen Räumen Anwendung finden. Zeit, persönliche Nähe, Hintergrundwissen und Zuhören können, Vertrauen und Zugewandtheit, Verzicht auf eine Fachsprache, die als Element von Macht und Distinktion eingesetzt werden kann, Gartenzaungespräche, Kaffee und Kuchen am Küchentisch.

## 5. Zurück am Küchentisch

Zurückgekehrt ins Setting der Performance Lecture. Auch hier bietet sich ein Raum, der abseits eines möglichen Machtgefälle zwischen *Wissenschaft* und *Kultur* eine Gesprächsatmosphäre angelehnt an einen Besuch bei Nachbar*innen zum Tee herzustellen versucht. Als neugieriger Gast lassen sich die Forschenden einladen, die Lebensrealität der Menschen auf dem Land kennenzulernen, ins Gespräch zu kommen und die Vielfalt an Erwartungen, Hoffnungen und Zuschreibungen an Ländlichkeit zu erkunden. Das performativ inszenierte Setting des gemeinsamen *Fotoalben-Klebens* stellt nicht nur mittels großer Auswahl unterschiedlicher Fotografien zu *Ländlichkeit* die Vielfalt ländlicher Räume dar, sondern erlaubt Einblicke in die Praxis und besonders die Haltung des Forschens in ländlichen Räumen, verwickelt in Diskussionen über passende Zitate zu Fotos. Auf der Suche nach *dem* passenden Foto für das eigene Empfinden und Erleben von Ländlichkeit entstehen persönliche Gespräche mit immer wieder neuen Themen. Im Austauschen von Geschichten und Erinnerungen wird die wichtigste Lektion für das Forschen in ländlichen Räumen offenbart: Ländlichkeit bedeutet Vielfalt.

## Quellen

Althans, Birgit (2022): »*Affective landscapes!*«, in: Sozial Extra 46, S. 446–451, doi:10.1007/s12054-022-00535-7.

Baecker, Dirk (2018): Kleine Systeme. Vortrag auf dem TRAFO-Ideenkongress. URL: https://www.youtube.com/watch?v=vvgT9wczLN0 (11.02.2023).

Bäßler, Kristin (2018): Kulturelle Feldentwicklung: Wie sich Kultureinrichtungen in ländlichen Räumen weiterentwickeln. URL: https://www.kubi-online.de/artikel/kulturelle-feldentwicklung-sich-kultureinrichtungen-laendlichen-raeumen-weiterentwickeln (11.02.2023).

BiB (Hg.) (2021): Pandemie kann räumliche Bevölkerungsverteilung verändern. Interview zu demografischen Trends mit BiB-Direktor Prof. Dr. Norbert F. Schneider. URL: https://www.bib.bund.de/DE/Aktuelles/2021/2021-03-18-Interview-demografische-Trends-Pandemie-kann-raeumliche-Bevoelkerungsverteilung-veraendern.html (11.02.2023).

BMEL (2022): »Faktor K«: BMEL fördert Forschungsprojekte zur Kultur auf dem Land. URL: https://www.bmel.de/DE/themen/laendliche-regionen/freizeit-und-kultur/forschung-kultur-land.html (11.02.2023).

Bundesvereinigung Kulturelle Jugendbildung (1981): Nix los in der Provinz? Kultarbeit mit Kindern und Jugendlichen auf dem Lande, Berlin: Elefanten-Press.

Deutsches Sielhafenmuseum Carolinensiel (2020): Virtuelle Sonderausstellung. Die Harlebucht – Von Menschen gemachtes Land. URL: https://www.deutsches-sielhafenmuseum.de/sonderausstellungen.html (01.01.2023).

Götzky, Doreen/Renz, Thomas (2014): Amateurtheater in Niedersachsen. Eine Studie zu Rahmenbedingungen und Arbeitsweisen von Amateurtheatern. URL: https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:hil2-opus-2262 (17.04.2023)

Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (Hg.) (2015): Förderpotenziale für die kulturelle Infrastruktur sowie für kulturelle Aktivitäten im ländlichen Raum. Eine Bestandsaufnahme, Bonn. URL: https://www.kupoge.de/download/Studie_laendliche-kulturarbeit.pdf (10.09.2021).

Kegler, Beate (2020): Soziokultur in ländlichen Räumen. Die kulturpolitische Bedeutung gesellschaftsgestaltender Kulturarbeit, München: Kopaed.

Kegler, Beate (2021): Forschungsbedarf ›Bedeutung kultureller Aktivitäten und kultureller Teilhabe für ländliche Räume‹. Studie im Auftrag des BMEL. URL: https://www.ble.de/SharedDocs/Downloads/DE/Projektfoerderung

/BULE/Faktor-K-Forschungsbedarf.pdf;jsessionid=23CE75E3BEB3951AF C64D6CF50E48151.internet992?__blob=publicationFile&v=2 (17.04.2023)
Kranixfeld, Michael (2019): »Dem Abschweifen nachgeben. Die künstlerisch-forschende Raumerkundung vom Syndikat Gefährliche Liebschaften in ländlichen Gebieten«, in: Wolfgang Schneider/Katharina M. Schröck/Silvia Stolz (Hg.), Theater in der Provinz, Berlin: Theater der Zeit, S. 185–195.
Küpper, Patrick (2016): Abgrenzung und Typisierung ländlicher Räume. Thünen Working-Paper 68, Braunschweig: Selbstverlag.
Lambach, Daniel (2015): »Wer hat Angst vorm fragilen Staat? Und warum?«, in: Jäger (Hg.), Handbuch Sicherheitsgefahren, Berlin: Springer, S. 435–445).
Mahoney, Tara/Grain, Kari/Fraser, Patti/Wong, Jackie (2021): Community Resource Handbook. A Guide to Community Engaged Research. First Edition 2021, Vancouver: Simon Fraser University. URL: https://www.sfu.ca/content/dam/sfu/ceri/images/Archive/Publications/Community%20Resource%20Handbook_SFU%20CERi.pdf (11.02.2023).
Mak, Geert (2007): Wie Gott verschwand aus Jorwerd. Der Untergang des Dorfes in Europa, München: bTb.
Naumann, Matthias (2021): »Das Ende des Ländlichen? Covid-19 als Krise ländlicher Räume. Kommentar zu Stefan Höhne und Boris Michel ›Das Ende des Städtischen? Pandemie, Digitalisierung und planetarische Enturbanisierung‹«, in: sub/urban. Zeitschrift für kritische Stadtforschung. 9 (1/2), S. 159–164.
Nell, Werner/Weiland, Marc (Hg.) (2019): Dorf. Ein interdisziplinäres Handbuch. Berlin: Metzler.
Paulsen, Thomas (2016): »Grimmige blaue Augen und große Körper. Die antiken Germanen aus der Sicht des römischen Historikers Tacitus«, in: Forschung Frankfurt 2, S. 45–49.
Pelletier, Chelse A./Pousette, Anne/Ward, Kirsten/Fox, Gloria (2020): Exploring the perspectives of community members as research partners in rural and remote areas«, in: Research involvement and engagement 6 (3). doi: 10.1186/s40900-020-0179-6
Perl, G. (1990): Tacitus. Germania. Lateinisch und deutsch. Darmstadt: wbg.
Pfeifer, Wolfgang et al. (1993): Barbar. Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. URL: https://www.dwds.de/wb/etymwb/Barbar (11.02.2023).
Plinius d. Ä. (zwischen 40 und 79 v. Chr.): »Naturalis historiae«. Buch 16, Kap. 1, in: C. Plinius Secundus d. Ä. (2004): Naturkunde, Zürich u.a.O.: Artemis.

Schneider, Wolfgang (Hg.) (2014): Weißbuch Breitenkultur. Kulturpolitische Kartographie eines gesellschaftlichen Phänomens am Beispiel des Landes Niedersachsen. Hildesheim: Universitätsverlag.

Schneider, Wolfgang/Kegler, Beate/Koß, Daniela (Hg.) (2017): Vital Villages, Bielefeld: transcript.

Theokritos (ca. 300 v. Chr.) »Eidyllae«. URL: https://www.zeno.org/nid/20005778123, (15.12.2022).

Thünen-Institut (2020): Thünen Landatlas. URL: https://www.landatlas.de/ (02.01.2023).

Voesgen, Hermann (Hg.) (1994): Ganz nah dran. Kulturarbeit in der Region. Ein Modellprojekt des Bundesministeriums für Bildung und Wissenschaft. (Kulturpolitische Gesellschaft: Dokumentation 48) Hagen: Kulturpolitische Gesellschaft.

# Anhang

# Autor*innen

**Adler, David,** ist Leiter des Kulturlandbüros im Südosten Mecklenburg-Vorpommerns, das sich der Konzeption sowie Umsetzung partizipativer Kunstformate in Verbindung mit Community Management und Netzwerkarbeit in ländlichen Räumen widmet. Darüber hinaus ist er als Moderator, Workshopleiter sowie als Kulturwissenschaftler aktiv. Gegenwärtige wissenschaftliche Arbeitsschwerpunkte sind Modelle für aufsuchende Kulturarbeit in ländlichen Räumen sowie partizipative Kunst, Improvisation und Gemeinschaftsbegriffe.

**Althans, Birgit,** Prof., ist Professorin für Pädagogik an der Kunstakademie Düsseldorf und leitet aktuell das BMBF-Forschungsvorhaben »Wasteland? Ländlicher Raum als Affektraum und Kulturelle Bildung als Pädagogik der Verortung« (2020–2023). Gegenwärtige Arbeitsschwerpunkte sind u.a. Pädagogische und Historische Anthropologie, Gender- und Diversityforschung, qualitative, kulturwissenschaftlich orientierte Forschung in Kita, Schule und künstlerischen Arbeitsfeldern (insbesondere Theater), Methodologie-Entwicklung u.a. im Kontext des New Materialism/Material Feminism. Zuletzt erschien von ihr das gemeinsam mit Kristin Westphal, Matthias Dreyer und Melanie Hinz herausgegebene Buch »KIDS ON STAGE. Andere Spielweisen in der Performancekunst. transgenerational. transkulturell. transdisziplinär« im Athena Verlag (2022).

**Bilstein, Johannes,** Prof. für Pädagogik (i.R.), Kunstakademie Düsseldorf; Mitglied der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften und der Künste. Gegenwärtige Arbeitsschwerpunkte sind Theorie und Praxis der Ästhetischen Bildung, pädagogische Anthropologie, Metaphern in der

Pädagogik. Zuletzt erschien von ihm: »Die Angeber. Sinn und Unsinn demonstrativen Konsums« in »Paragrana« 31/2 (2022).

**Chang Nai Wen,** ist Regisseurin und Produzentin in den Bereichen Theater, Live-Art und Film. Der Kern ihrer Arbeiten ist die Suche nach einem Zuhause, das viele Welten beinhaltet. Ihre künstlerische und interkulturelle Erfahrung schafft Raum für kreative Prozesse, die unterschiedliche Perspektiven zeigen und zum Dialog anregen. Dies tut sie mit ihrer Gruppe, *Sisyphos, der Flugelefant* (SdF), ihrem internationalen Regiekollektiv *World Wide Lab*, als Leitung des Fachbereichs »flausen+ global« sowie als Mitbegründerin des BIPoC-fokussiertem Bundesnetzwerks *United Networks*.

**Ishimi, Shu,** M.A., ist Dozent für Germanistik und Theaterwissenschaft an Keio Universität (Japan). Gegenwärtige Arbeitsschwerpunkte sind die Landschaftserfahrung, das Politische und das Gespenstische im Theater. Zuletzt erschien von ihm der Beitrag »Landschaft als ›die leere Mitte‹ – Über Zeit und Raum der katastrophalen Landschaft in Heiner Müllers Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten« in: Jahresschrift der Fakultät Germanistik an der Keio Universität »Kenkyu Nempo Nr. 38« (auf Japanisch).

**Kegler, Beate,** Dr., ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kulturpolitik der Universität Hildesheim und freiberufliche Kulturwissenschaftlerin. Gegenwärtige Arbeitsschwerpunkte sind die Forschung zur kulturpolitischen Bedeutung gesellschaftsgestaltender Kulturarbeit in ländlichen Räumen sowie die Begleitung und Beratung von Kulturentwicklungsprozessen, kultur- und förderpolitische Entscheider*innen sowie kulturelle Akteur*innen. Zuletzt erschien ihre Studie »Forschungsbedarf Bedeutung kultureller Aktivitäten und kultureller Teilhabe für ländliche Räume« im Auftrag der Bundesanstalt für Landwirtschaft und Ernährung beauftragt durch das Bundesministerium für Ernährung und Landwirtschaft (2021).

**Kranixfeld, Micha,** M.Sc., arbeitet als Künstler und Kulturwissenschaftler. Seit 2020 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Koblenz. Gegenwärtige Arbeitsschwerpunkte sind ländliche Räume, kulturelle Bildung und Soziale Kunst in ländlichen Räumen. Zuletzt erschien von ihm der Beitrag »Bewegungen auf unsicherem Untergrund. Studio Vogelsberg als ökofeministische Situation und Versammlung« in »KIDS ON STAGE« im Athena Verlag (2022).

**Krüger, Jens Oliver,** Dr., ist Professor für Allgemeine Pädagogik an der Universität Koblenz. Gegenwärtige Arbeitsschwerpunkte sind kulturwissenschaftliche Bildungsforschung, Elternschaft, Ratgeberfoschung. Zuletzt erschien von ihm der Aufsatz »Pädagogische Rezepte und pädagogische Rezeptkritik. Eine Untersuchung des erziehungswissenschaftlichen Diskurses um Rezeptologien« in »Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Pädagogik« (2022).

**Lewandowsky, Mirjam,** Dr., ist Kunstwissenschaftlerin und forscht seit 2020 im BMBF-Forschungsprojekt »Wasteland? Ländlicher Raum als Affektraum und kulturelle Bildung als Pädagogik der Verortung« an der Kunstakademie Düsseldorf. Gegenwärtige Arbeitsschwerpunkte sind u.a. Neuer Materialismus, Naturkulturen, Bildtheorie, Bilderwissen. Zuletzt erschien von ihr der zusammen mit Birgit Althans, Fiona Schrading und Janna R. Wieland verfasste Beitrag »Affektive Relationen. Drei Institutionen kultureller Bildung in ländlichen Räumen« in »Forschung zu kultureller Bildung in ländlichen Räumen« bei Beltz Juventa (2022).

**Lohfeld, Wiebke,** apl.-Prof. Dr.in, leitet den Arbeitsbereich Ästhetische Bildung am Institut für Grundschulpädagogik an der Universität Koblenz. Gegenwärtige Arbeitsschwerpunkte sind ästhetische Bildung, kindliche Bildung und Biografieforschung. Zuletzt erschienen das Buch »Spannung – Raum – Bildung« bei Beltz Juventa (2019).

**Mittelstädt, Eckhard,** ist Projektleiter von *tanz + theater machen stark* beim *Bundesverband Freie Darstellende Künste e.V.* und dort für den Bereich Kulturelle Bildung zuständig. Zahlreiche Beiträge in Fachbüchern und gemeinsam mit Alexander Pinto Herausgeber des Bandes »Freies Theater in Deutschland – Diskurse, Perspektiven und Entwicklungen« bei transcript (2013).

**Neite, Wanja,** ist intermediale Künstler*in mit Schwerpunkt Szenografie und immersive Performance und lebt in Leipzig. Aktuelle Arbeiten befassen sich mit Technologie-Mensch-Gefügen und neuen Formen von (Interspezies-)Gemeinschaft. »Das Revier« (2022) mit SV Szlachta auf Kampnagel untersuchte intersektionale Perspektiven auf Kriminalisierung, »Planetarische Versicherung« (2022) mit Kotka Gudmon handelte von Ressourcenverteilung und künstlicher Intelligenz.

**Sauer, Ilona,** Studium der Erziehungswissenschaften, Geschichte und Soziologie. Nach dem Diplom und der Ausbildung zur Theaterpädagogin Tätigkeit an Theatern und Kinderkultureinrichtungen. Projektleiterin von *FLUX: Theater + Schule*. Expertin im Projekt »Landkulturperlen« der Landesvereinigung Kulturelle Bildung Hessen (bis 2022). Zuletzt erschien von ihr: »Passagen: Gehen-Weitergehen. Künstlerische Positionierungen in der Arbeit mit Kindern und Jugendlichen in den FLUX Residenzprojekten« in »KIDS ON STAGE« im Athena Verlag (2022).

**Schlegel-Pinkert, Ute,** Dr. phil., Professorin für Theaterpädagogik an der Universität der Künste Berlin. Gegenwärtige Arbeitsschwerpunkte sind historische und gegenwärtige Konzeptionen von Theaterpädagogik, sowie Theaterpädagogik im Klimawandel: (politische) Ökologie, Performance und Landschaft. Zuletzt erschien von ihr die gemeinsam mit Ina Driemel, Johannes Kup und Eliana Schüler herausgegebene Publikation »Positionen und Perspektiven der Theaterpädagogik« im Schibri Verlag (2021). Ute Schlegel-Pinkert publiziert unter dem Namen Ute Pinkert.

**Schrading, Fiona,** M.A., ist Medienkulturwissenschaftlerin und forscht seit 2020 im BMBF-Forschungsprojekt »Wasteland? Ländlicher Raum als Affektraum und kulturelle Bildung als Pädagogik der Verortung« an der Kunstakademie Düsseldorf. Gegenwärtige Arbeitsschwerpunkte sind u.a. (queerfeministischer) Neuer Materialismus, Naturkulturen der Zeit, Science & Technology Studies, feministische Wissenschaftstheorie, relationale Ontologien, Post- und Dekolonialität. Zuletzt erschien von ihr das gemeinsam mit der Rheinischen Sektion der kompostistischen Internationale herausgegebene Buch »Queerfeministische Kompostierungen des Anthropozäns. Ökologien, RaumZeiten, VerAntworten« im Springer VS (2022).

**Sterzenbach, Barbara, M.A.** Erziehungswissenschaft, bis 2022 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Koblenz, seitdem in Elternzeit. Gegenwärtige Schwerpunkte sind Spielzeugforschung, insbesondere die Erforschung von Gesellschaftsspielen, sowie diversitätsbewusste Pädagogik und kulturelle Bildung in ländlichen Räumen. Zuletzt erschien von ihr der gemeinsam mit Micha Kranixfeld und Wiebke Waburg verfasste Beitrag »Choreographien vor den Überwachungskameras der Kleinstadt« im Jahrbuch Medienpädagogik 18 (2022).

**Syndikat Gefährliche Liebschaften,** Kunstkollektiv, sucht Geschichten ländlicher Räume, die zum Perspektivwechsel einladen und unsere Verflechtungen miteinander zeigen. Mal entsteht Theater, mal eine Ausstellung oder ein Hörspiel. Zwischen ehrlicher Interaktion und steiler Behauptung wird das Publikum zu Stellungnahmen verführt. Aktuelle Arbeiten befassen sich mit der Zukunft des Fleisches aus ländlicher Perspektive (»Grilling Me Softly«, 2022) und Pendler*innen im Ort Burgbrohl (»Auf Achse«, 2022).

**Waburg, Wiebke,** Dr.in phil. habil., Professorin für Pädagogik mit dem Schwerpunkt Migration und Heterogenität an der Universität Koblenz. Gegenwärtige Arbeitsschwerpunkte sind Kulturelle Bildung und Diversität in ländlichen Räumen, Spielzeugforschung, Migrations- und Fluchtforschung, Methoden rekonstruktiver Sozialforschung. Zuletzt erschien von ihr der zusammen mit Barbara Sterzenbach verfasste Beitrag »Kolonialgeschichte in Brettspielen – Potenziale rassismuskritischer Spielpädagogik« zusammen mit Barbara Sterzenbach in: »Jahrbuch für Pädagogik 2023. Rassismuskritik und (Post)Kolonialismus« bei Beltz Juventa (2023).

**Walther, Helena,** ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kulturpolitik der Stiftung Universität Hildesheim. Gegenwärtige Arbeitsschwerpunkte sind Kultur in ländlichen Räumen und Gender. Zuletzt erschienen von ihr der »Leitfaden: DorfMuseumSchule. Starthilfe Museumspädagogik für kleine Museen: Schulkooperationen und digitale Formate« beim Landschaftsverband Südniedersachsen e.V. (2022).

**Wenner, Stefanie,** ist Professorin für Angewandte Theaterwissenschaft und Produktionsdramaturgie an der HfBK Dresden. Dreifache Mutter, Begleiterin eines Hundes und eines Gartens. Zuletzt erschien von ihr »Aesthetics of Mykorrhiza. The Practice of apparatus« in »Performance and Posthumanism. Staging Prototypes of Composite Bodies« bei Palgrave Macmillan (2021). In Vorbereitung: »Mit der Erde rechnen: Manifest für planetarisches Theater«.

**Westphal, Kristin,** Dr. phil. habil., Erziehungswissenschaftlerin, Professorin i.R. Universität Koblenz; Gründungsmitglied und bis 2019 Vorsitz des Zentrums für zeitgenössisches Theater und Performancekunst/Studiengang Darstellendes Spiel. Mitglied des Netzwerks Forschung im Kinder- und Jugendtheater. Schwerpunkte: Pädagogische Anthropologie und Phänomenologie; Ästhetik und Bildung. Erziehen und Bilden in der Kindheit.

Performancekunst mit Kindern und Jugendlichen. Forschung zur Kulturellen und Ästhetischen Bildung. Aktuell erschien der von ihr zusammen mit Ursula Stenger und Johannes Bilstein herausgegebene Band »Körper denken. Erfahrungen nachschreiben« bei Beltz Juventa (2021) sowie der von ihr zusammen mit Birgit Althans, Matthias Dreyer und Melanie Hinz herausgegebene Band "KIDS ON STAGE. Andere Spielweisen in der Performancekunst. transgenerational. transkulturell. transdisziplinär" im Athena Verlag (2022).

**Wieland, Janna R.,** M.A., Kulturanthropologin, forscht seit 2020 im BMBF-Forschungsprojekt »Wasteland? Ländlicher Raum als Affektraum und kulturelle Bildung als Pädagogik der Verortung« an der Kunstakademie Düsseldorf. Gegenwärtige Arbeitsschwerpunkte sind u.a. die Forschung zu ästhetischer Praxis in Theaterprobenprozessen, feministische Wissenschaftsforschung und Methoden, queer-feministische Schreib- und Darstellungsweisen, Neuer feministischer Materialismus, Sensory Ethnography. Zuletzt erschien von ihr der zusammen mit Sejal Mielke verfasste Beitrag »Ästhetische Praxis als Intervention« in »Transdisziplinarität in der Bildungsforschung« bei Springer VS (2023).

**Willberg, Lissy,** M.A., ist sound und movement artist, hat einen Lehrauftrag an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig inne und begleitet dort die Klasse für Performative Künste von Prof.in Isabel Lewis. Gegenwärtige Arbeitsschwerpunkte sind das Queering tradierter Notationsformen in den Performance Arts sowie die Untersuchung des Aktiv/Passiv Dualismus in Hinblick auf (ständige) tänzerische Bewegung. Zuletzt erfolgte eine Solo-Rechercheresidenz im TanzRaum Görlitz (2022) sowie ein Fellowship am Institute for Postnatural Studies, Madrid, Spanien (2023).